

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



PRÁTICAS NARRATIVAS DA CIDADE

**Crónicas urbanas de Carlos Drummond de Andrade,
Maria Judite de Carvalho e Jacques Réda**

ANA FILIPA PATINHA PRATA

**DOUTORAMENTO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERATURA COMPARADA**

2010

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



PRÁTICAS NARRATIVAS DA CIDADE

**Crónicas urbanas de Carlos Drummond de Andrade,
Maria Judite de Carvalho e Jacques Réda**

ANA FILIPA PATINHA PRATA

Tese orientada por

Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERATURA COMPARADA

2010

ÍNDICE

Resumo	5
Abstract	6
Agradecimentos	7
Palavras prévias	10
CAPÍTULO 1. Da legibilidade à produção do espaço da cidade	12
1.1. A cidade e as suas representações discursivas	13
1.2. Campo de acção e práticas	17
1.3. Ruínas e fronteiras como zonas de mediação	24
1.4. Agentes: do <i>flâneur</i> ao respigador	36
CAPÍTULO 2. Conservar a cidade: crónicas de Carlos Drummond de Andrade	52
2.1. O Rio de Janeiro, a crónica e Drummond de Andrade	53
2.2. Do “andar em mim” ao “andar na rua”: aspectos da contemplação do quotidiano	60
2.3. As demolições e a celebração da continuidade urbana	74
2.4. A crónica como arquivo da cidade	81
2.5. O sonho de uma cidade-ilha	92
CAPÍTULO 3. Tecer a cidade: crónicas de Maria Judite de Carvalho	98
3.1. A cidade como espaço intersubjectivo	99
3.2. A experiência da alteridade no espaço urbano	103
3.3. Velocidade e incomunicabilidade	118
3.4. A cidade remendada: a água e as demolições	131
3.5. <i>Diários de Emília Bravo</i> e etnotexto	148

CAPÍTULO 4. Respigar na cidade: crónicas de Jacques Réda	162
4.1. Da conservação e tessitura ao gesto de respigar	163
4.2. Os territórios do respigador: do <i>XVe arrondissement</i> aos <i>terrains vagues</i>	167
4.3. Demolições, ruínas e estações ferroviárias	190
4.4. Escrever a cidade na fronteira	202
 CAPÍTULO 5. Da crónica como prática narrativa da cidade	213
5.1. As origens da crónica e a sua relação com a cidade	214
5.2. Crónica e <i>city text</i> : conservação e acção	228
5.3. Entre memória individual e memória colectiva	241
5.4. Da crónica à crónica urbana	251
 Considerações finais	261
 Referências Bibliográficas	266

Resumo

Partindo da leitura da obra cronística de Carlos Drummond de Andrade, Maria Judite de Carvalho e de Jacques Réda, tendo em conta a sua importância na representação e produção do espaço urbano, esta dissertação estrutura-se a partir da análise dos gestos de conservar, tecer e respigar, presentes na obra dos três autores. Considerando a cidade como resultado do uso dos seus habitantes, esta tese visa, por um lado, dar conta da dimensão discursiva do espaço e, por outro, argumentar que a crónica constitui uma prática narrativa da cidade que implica, simultaneamente, um exercício de conservação e de acção sobre o quotidiano.

Palavras-chave

Carlos Drummond de Andrade

Maria Judite de Carvalho

Jacques Réda

Cidade

Crónica

Abstract

Departing from the *crônicas* by de Carlos Drummond de Andrade, Maria Judite de Carvalho and Jacques Réda, taking into account their relevance in the representation and production of urban space, this dissertation is structured through the analysis of the gestures to preserve, to weave and to glean, all present in the three authors under scrutiny. Considering the city as the result of its inhabitants use, this thesis aims, on the one hand, to give account of the discourse dimension of space, and on the other, to defend that the *crônica* is a narrative practice of space, which implicates, simultaneously, an exercise of preservation and action on the everyday.

Keywords

Carlos Drummond de Andrade

Maria Judite de Carvalho

Jacques Réda

City

Crônica

Agradecimentos

Ao longo dos anos dedicados a este projecto, muitas foram as pessoas que contribuíram, de várias formas, para a sua realização. Gostaria, contudo, de expressar publicamente o meu apreço e gratidão para com algumas das que acompanharam mais de perto este trabalho, que nasceu no ano de 2005, com a minha entrada no Programa em Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras de Lisboa.

À Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu queria manifestar o meu muito reconhecido agradecimento, não só pela disponibilidade para orientar esta tese e pelo acompanhamento exigente e rigoroso durante a sua elaboração, bem como pelas aulas de Literatura Comparada, ainda no terceiro ano da Licenciatura, que me fizeram descobrir uma outra forma de olhar para os Estudos Literários. Sem a sua motivação e os seus votos de confiança repetidos, esta tese não existiria. Agradeço-lhe também a oportunidade de ter podido integrar, enquanto investigadora em formação, a equipa do Centro de Estudos Comparatistas.

A concretização desta tese beneficiou do apoio da Fundação para a Ciência e para a Tecnologia, sob a forma de uma Bolsa de Doutoramento, que me permitiu dedicar-me exclusivamente a este projecto, bem como levar a cabo grande parte da investigação bibliográfica na Universidade de Wisconsin–Madison. Agradeço à Professora Ellen Sapega o acolhimento e a disponibilidade para me facultar os recursos necessários durante a minha estadia nos Estados Unidos.

Os três últimos anos foram passados no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Estrasburgo. Agradeço à Professora Isabelle Reck a compreensão manifestada durante a fase final de redacção deste trabalho.

Ao Professor João Ferreira Duarte devo a conversa e as discussões determinantes na evolução deste projecto, nomeadamente durante o Seminário de Orientação. À Professora Patricia Odber de Baubeta e aos Colegas Ana Raquel Fernandes, Clara Rowland, Fátima Silva e José Manuel Esteves devo as preciosas contribuições bibliográficas. Agradeço ao João Ribeirete, à Cláudia Coutinho e à Ângela Fernandes o encorajamento constante ao longo deste percurso.

Aos meus Pais agradeço o apoio incondicional manifestado em todos os momentos.

Finalmente, dedico esta tese aos Amigos que me ajudaram a vencer esta prova, animando-me nos momentos de dúvidas e partilhando comigo o entusiasmo pelas Cidades e pelos Livros: Gonçalo, Manuela, Noel e Vespertina.



Paul Citröen, *Metropolis*, 1923

Palavras Prévias

Car j'aime et la ville et les signes.
(Barthes 1985:261)

O objectivo desta tese é analisar os discursos narrativos como uma forma de produção do espaço, através da análise da obra cronística de dois autores lusófonos do século XX, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Maria Judite de Carvalho (1921-1998), e de textos em prosa do autor francês Jacques Réda (1929-), partindo da ideia desenvolvida por Michel de Certeau, em *L'Invention du quotidien* ([1980] 2004), de que a cidade é o resultado das práticas dos seus habitantes.

O *corpus* desta dissertação é constituído por diferentes textos dos três autores que espelham formas plurais de interpretar o espaço urbano. A recorrência de certos *topoi*, como a *flânerie*, as ruínas e as demolições, levou-nos a organizar esta tese de maneira a dar conta de um trabalho de reflexão sobre a cidade, em que sobressaem questões relacionadas com a sobreposição discursiva, temporal, espacial e social. Um outro critério utilizado na selecção dos textos foi a sua potencial contribuição para a problematização do género literário da crónica, ao qual é frequentemente legado um lugar de menor destaque, sobretudo quando considerado na sua forma actual, derivada do seu enraizamento no quotidiano da imprensa.

Na primeira parte desta tese, começaremos por equacionar o conceito de cidade enquanto território de acção, onde se cruzam diferentes formas de poder que resultam numa permanente tensão discursiva, responsável pelo carácter dinâmico e multiforme do espaço urbano. Verificaremos, no capítulo 1, como na cidade coexistem discursos

institucionais, que visam organizar e orientar as escolhas dos seus habitantes, e discursos derivados de experiências individuais do espaço, marcados pela subversão em relação à ordem totalitária e homogênea estabelecida pelos códigos urbanísticos e sociais. Assim, com vista a introduzir uma reflexão sobre a cidade como espaço de conflito, destacaremos na primeira parte desta tese as acções e os agentes responsáveis pelos discursos marginais e pelas práticas individuais da cidade, enquadrando-as num pensamento interdisciplinar que associa contribuições de áreas tão distintas como a geografia, a sociologia urbana, a filosofia ou os estudos literários.

Traçadas as linhas gerais do nosso argumento, tendo em consideração a tradição literária e sociológica que o tema desta dissertação exige, na segunda parte desta tese, que se divide em três capítulos, passaremos à análise da obra dos autores.

Os capítulos 2, 3 e 4 organizam-se segundo os gestos recuperados da leitura dos textos de Carlos Drummond de Andrade, Maria Judite de Carvalho e Jacques Réda. A análise dos diferentes contornos destes gestos – conservar, tecer e respigar –, permitir-nos-á sustentar o argumento de que a cidade é um território dinâmico em que a crónica, como prática narrativa, é responsável pela transformação do espaço urbano num lugar habitado, através de um permanente exercício subjectivo e intersubjectivo de leitura e escrita da tensão derivada do seu carácter fragmentário.

Finalmente, no capítulo 5, que corresponde à terceira e última parte desta tese, consideraremos a crónica como uma produção textual que não se define em relação à sua origem jornalística ou literária, com vista a propor uma reflexão sobre este género enquanto prática narrativa capaz de explorar os territórios marginais do fenómeno urbano, onde se produzem as negociações espaço-temporais que contribuem para a construção do imaginário da cidade.

CAPÍTULO 1

Da legibilidade à produção do espaço da cidade

1.1. A cidade e as suas representações discursivas

Ninguém sabe melhor do que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo há entre eles uma relação. (Calvino 2003: 63)

Ao considerar a relação entre cidade e literatura, pensamos automaticamente nesse espaço como um cenário que enquadra acções e personagens derivadas de um contexto urbano. Lembramo-nos também da cidade enquanto elemento narrativo que influencia o destino de protagonistas dos romances realistas, tal o peso que a emergência do fenómeno de urbanização do século XIX tem em obras que adoptam a cidade como força motriz de uma visão do mundo e do indivíduo. Stephen Reckert observa a este propósito que a cidade é o “ponto de partida do típico *Bildungsroman* [...] como do *Künstlerroman*” (Reckert 1989:19), protegendo e favorecendo o crescimento e aprendizagem de um protagonista, ao mesmo tempo que é um estímulo da criatividade, por via de um contacto com uma comunidade mais ampla do que a da província. Se, para Charles Dickens, Zola, ou na *Comédie Humaine* de Balzac, a cidade ganha já o estatuto de espaço romanesco por excelência, pretendemos nesta tese mostrar que a partir da modernidade, a cidade e a sua relação com a produção literária adquirem configurações diferentes.

A imagem da cidade é devedora da representação mental que temos deste espaço, associado desde sempre a um território que se diferencia de outros – do campo, dos baldios – por elementos que lhe são exclusivos, como a densidade populacional, a presença das trocas comerciais, a organização topográfica e geográfica, orientando e organizando a vida dos seus habitantes. Contudo, o imaginário da cidade engloba não só

os seus contornos físicos e reais, mas também o seu espaço simbólico, explorado pela pintura e pela literatura, que a representam como um território independente, regido por leis próprias e, ao mesmo tempo, como lugar da comunicação e de troca de experiências.

Os ideogramas mais antigos que se conhecem relativos ao conceito de “cidade” ilustram-na como um rectângulo ou círculo, ao qual se acrescenta uma cruz, simbolizando, através da encruzilhada de caminhos, uma dimensão comunicativa que a faz transpor os seus próprios limites físicos materializados nas muralhas¹. A cidade é, por isso, considerada como um “significante em segundo grau, isto é, um significante que remete para um significado ulterior” (Reckert 1989:11). Deste ponto de vista, a aproximação do seu espaço à imagem de um texto deriva da sua carga semiótica.

A instituição da cidade – da *polis* – tal como a concebemos hoje, implica a transformação de um lugar, a sua passagem de mera localização geográfica, a um espaço humano habitado através da linguagem, sendo por isso um território que se constitui também de formas discursivas, desdobrando-se nos vários elementos simbólicos que congrega através da arquitectura, da toponímia, da legislação, da religião e da organização social. A célebre afirmação de Aristóteles, “O homem é um animal político,” aponta para a dimensão discursiva da *polis*, na medida em que esta se constitui com base na política, isto é, na comunicação que tem como objectivo organizar a sociedade urbana. Como sugere e insiste Italo Calvino ao longo de *As Cidades invisíveis*, a cidade e os seus discursos podem confundir-se, porque a cidade é ela própria um discurso e esse discurso é uma verdadeira linguagem, como por sua vez Roland Barthes explicita: “La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous

¹ “In early hieroglyphics, the ideogram of the city consisted of a cross enclosed in a circle [...]. The cross represented the convergence of the roads; the circle, a wall or a moat, marked the space within which the citizens cohere and the space beyond which they need protection.” (Lehan 1998: 13)

trouvons, simplement en l’habitant, en la parcourant, en la regardant” (Barthes 1985 : 265).

Sendo a cidade um discurso e também uma linguagem, um *city-text* (Gelley 1993), conceito que exploraremos no capítulo 5, interessa-nos abordar o espaço urbano a partir da perspectiva em que este território humano é, ao mesmo tempo, significado e significante, votado a um permanente estado de construção e de negociação de leituras. Nesta tese propomo-nos, portanto, pensar a cidade e a sua relação com a literatura, não de um ponto de vista metafórico, em que a cidade simboliza uma determinada experiência ou realidade, como palco onde se desenrolam acções, mas a partir de uma perspectiva “arqueológica”, ou seja, de profundidade, onde se cruzam várias experiências, vários tempos e vários espaços através do discurso, num desdobramento metonímico que deixa sobressair a própria linguagem urbana em permanente devir e enquanto território de tensão discursiva.

Argumentaremos que a cidade é construída pela acção de vários espaços e várias temporalidades: ela contém em si mesma a memória de diversos passados e o desejo de futuro, ao mesmo tempo que se define em relação a outras organizações territoriais, absorvendo e contaminando os espaços que lhe são circundantes. Se não nos fixarmos apenas na carga negativa que emana de descrições urbanas e sociais ilustrando propósitos políticos e de crítica social muito específicos, nomeadamente associados a uma crítica ao regime de tipo capitalista, vamos perceber que, sendo um espaço de simbolismos, a cidade é também um espaço carregado de discursos que se cruzam e se confrontam, resultando numa força produtora e não destruidora, como sugere Foucault, a propósito das formas de micropoder que a cidade manifesta de forma mais concentrada: “há onnipresença do poder [...] porque se produz a cada instante. [...] O

poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (Foucault 1993:89).

A legibilidade da cidade e das suas representações implica o reconhecimento desta luta de poderes e das tensões inerentes ao facto de vários discursos frequentarem o mesmo espaço. Hans Blumenberg desenvolve a concepção da legibilidade através da metáfora do mundo que se lê como um livro, encerrando nela as múltiplas, mas finitas possibilidades de leitura (Blumenberg 2007). Tendo em conta que no livro já se encontram todas as respostas, assim como o mundo existe para ser lido e se apresenta como elemento totalizador das experiências, na cidade, porque é uma construção discursiva comparável ao livro, a realidade revela-se nos centros e sobretudo nas suas fronteiras, embora estas sejam flexíveis e incontáveis, o que se deve à sua capacidade de metamorfose. Portanto, o mundo, se é construído por linguagem, também poderá ser desconstruído e interpretado através do mesmo mecanismo de escrita e leitura e de produção e análise pois, como adianta Stierle, não há materialidade na cidade que não seja transformada em signo, ou seja, interpretada:

La ville, aussi étendue puisse-t-elle être, n'est qu'un lieu limité dont la réalité sociale se révèle dans le caractère de ses rues, places et constructions. En même temps, elle est le lieu par excellence de la pratique sociale et de ses formes symboliques. La grande ville est l'espace sémiotique où aucune matérialité ne reste non sémiotisée. [...] Paris est à la fois le monde et le livre. (Stierle 2001:3)

Uma das condições para a legibilidade da cidade-texto é, porém, o reconhecimento dos limites da sua linguagem. Se o discurso pode produzir inúmeras leituras e significados para a cidade, o espaço urbano espelha-se a ele próprio, constituindo o seu próprio limite. Evocando Wittgenstein, podemos dizer que os limites da cidade são os limites da sua linguagem. A cidade, segundo esta perspectiva, passa a ser observada a partir de um ponto de vista interior, isto é, contempla-se a partir de si própria, do mesmo modo que o

flâneur que nela deambula será o agente e a testemunha desta forma de interpretação da realidade urbana, construída dessa matéria precária e mutável que é a linguagem. O reconhecimento da sua capacidade de se metamorfosear impõe, portanto, uma observação da cidade através de uma concepção temporal que implica o reconhecimento da contingência. Na cidade tudo é possível, todos os caminhos se cruzam e as experiências são regidas por uma ordem muitas vezes também acidental.

1.2. Campos de acção e práticas

But the everyday is a zone of opposition, intersection, or interconnection – of the accidental and the permanent, imagination and affect, the personal and the social. It is constituted by sequences of individual actions (dressing, eating, shopping, walking), but within a context of relations and interactions where the individual is actor as well as agent. The *quotidien* involves continuity but *also* change, repetition but also variation and evolution. (Sheringham 2006: 300)

A discussão entre o espaço da cidade e as suas representações narrativas leva-nos a enquadrar o nosso trabalho no âmbito de um estudo geocrítico (Westphal 2007), que se fixa na análise dos lugares na literatura, associado ao impacto que as obras literárias têm na sua representação². Assim, esta tese centrar-se-á na análise da cidade

² “De fait, c’est l’étude de cette relation qui motive l’ensemble de la géocritique. Il s’agira de sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par et dans le texte, par et dans l’image, ainsi que les interactions culturelles qui se bouent sous leur patronage.” (Westphal 2007 : 17)

enquanto um *continuum* espaço-tempo que engloba estas duas dimensões: o espaço geográfico e físico propriamente dito e o espaço textual das suas representações. Serão, assim, convocados ao longo das páginas que se seguem discursos teóricos de diferente ordem que contribuirão para um estudo interdisciplinar do tópico da cidade, essencial a uma análise da obra dos nossos autores de um ponto de vista comparatista.

Com vista a quebrar a tradicional abordagem binária histórico-social da cidade na literatura, centrar-nos-emos no “terceiro espaço”, termo proposto por Edward Soja (1996:3) que reúne as condições de espacialidade, historicidade e sociabilidade, apontando para uma concepção transdisciplinar na abordagem da cidade proposta pelos recentes contributos da geografia e estudos urbanos. No “terceiro espaço” definido por Soja cabem, portanto, o “primeiro espaço” – o físico – e o “segundo espaço” – o das representações mentais, sendo que o “terceiro espaço” engloba, simultaneamente, uma dimensão real e imaginada da cidade:

Thirdspace [...] pertains to what I call, following the ontological triad mentioned earlier, the “trialectics of spatiality.” It identifies in Thirdspace, here defined by Henri Lefebvre’s notion of *espace vécu*, or “lived space,” an alternative mode of spatial inquiry that extends the scope of the geographical imagination beyond the confining dualism of what I describe as First space and Second space epistemologies – or what Lefebvre refers to as spatial practices or “perceived space” on the one hand, and the representations of space or “conceived space” on the other. (Soja 2002: 17)

Segundo Soja, cujo trabalho é devedor dos estudos de Henri Lefebvre sobre a produção do espaço, este é o território da negociação entre a cidade e os seus discursos, sejam eles sociais ou relacionados com a diversidade espacial, temporal, identitária. Podemos acrescentar que outros discursos – os literários –, para além de problematizarem estas questões, surgem eles próprios como práticas narrativas que actuam na brecha instaurada pelos dois espaços tradicionais, constituindo um importante instrumento de

análise do funcionamento da cidade enquanto espaço de mediação, representando, de alguma forma, um *tertium quid*, que liga a realidade observada à sua representação simbólica.

Como elementos-chave desta análise do território/texto urbano sugerimos, por isso, cenários, personagens e acções e a sua utilização num discurso que privilegie a transformação da cidade num lugar onde “agentes” desenvolvem “práticas” com vista a uma apropriação do espaço, recorrendo sobretudo ao pensamento teórico de Michel de Certeau em *L’Invention du quotidien* (2004), onde defende que a cidade é composta pelas práticas dos seus habitantes. O nosso objectivo é dar conta de uma leitura da cidade que seja simultaneamente uma forma de habitação, no que esta tem de produção e de construção. Inscrevemos, assim, a cidade no campo da prática e da *performance* discursiva, na medida em que consideramos que as narrativas assumem o estatuto de significados e de significantes, traduções e produções de experiências individuais da cidade, isto é, narrativas que são leituras e escritas da cidade e que, consequentemente, interagem com a sua dimensão física e simbólica.

L’Invention du quotidien nasce de uma interrogação sobre as “operações dos utilizadores” do espaço público do quotidiano, supostamente votados à passividade e à disciplina, mas constituindo efectivos agentes de transformação. Segundo Certeau, a forma como os indivíduos utilizam o espaço do quotidiano para o transformar pode assumir os contornos de uma *performance*, se comparada a um acto linguístico, no que este implica de operação dos elementos fornecidos por um determinado código³. A *performance* visa uma apropriação da língua pelos seus utilizadores através da instauração de um presente relativo a um lugar e a um tempo, da mesma forma que

³ A *performance* é utilizada por Michel de Certeau a partir da sua definição linguística. Contudo, é um conceito que se estende também ao domínio dos estudos teatrais/ *Performance Studies* (Carlson 2004). Pretendemos neste contexto considerar a *performance* no sentido de Michel de Certeau, estabelecendo com ela uma analogia com as práticas narrativas que exploramos nesta tese.

exige um contrato com a alteridade. Estas são as características que, para Certeau, se podem associar a muitas das práticas do quotidiano, desde o acto de caminhar na rua até ao gesto de cozinhar, por exemplo. Trata-se do manuseamento de um código já estabelecido de acordo com as necessidades e intenções individuais. As “maneiras de fazer” ou “artes de fazer”, dirigidas por uma forma de pensar indissociável de uma maneira de agir, caracterizam-se também por uma certa marginalidade, na medida em que estas operações instauram um discurso contra os poderes instituídos nas suas diversas formas, adquirindo, por isso, uma dimensão política. Estas práticas assemelham-se a “táticas”, visto que nascem e actuam no domínio da contingência espacial e temporal, em permanente negociação com a realidade, ao contrário da “estratégia”, que é imposta a partir do exterior:

Ces pratiques de l’espace renvoient à une forme spécifique d’*opérations* (des “manières de faire”), à “une autre forme de spatialité” (une expérience “anthropologique”, poétique et mythique de l’espace), et à une mouvance *opaque et aveugle* de la ville habitée. Une ville *transhumante*, ou métaphorique, s’insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et lisible. (De Certeau 2004 : 142)

Michel de Certeau propõe a passagem da cidade-panorama à cidade observada ao nível do rés-do-chão, onde não há uma visibilidade clara e as leituras se fazem por dedução: o olhar totalizador é substituído por outros sentidos e o caminhar sobrepõe-se ao voo. A cidade “em baixo”, apesar de ser o território percorrido no quotidiano, está marcada pelo estranhamento que provoca e pelas rupturas de sentido que as várias camadas temporais, espaciais, sociais e urbanísticas expõem. Os elementos assim conjugados ganham a forma de vestígios desligados do seu contexto original, revelando-se por isso perturbadores. Os vários estratos justapostos da cidade são ruínas sem história, objectos ausentes e não comunicantes, que testemunham a quebra do tecido discursivo. Por

outras palavras, a cidade é um aglomerado de peças de um *puzzle* imenso que cabe ao cidadão reunir, segundo uma lógica intersubjectiva, através de um exercício de selecção e colecção de semelhanças, de tessitura de diferenças e, porque não, de reutilização de elementos rejeitados, através de um método de observação dinâmico, conjugando um visão do detalhe e do conjunto. A cidade é, portanto, uma totalidade heterogénea. Todavia, embora ela se escreva nas suas ruas e com os gestos terrenos dos seus habitantes, existe sempre uma necessidade de compreensão de uma totalidade e de reconstrução de percursos que denuncia um desejo de conhecimento de uma cidade onde tudo cabe. Estas duas perspectivas da observação do espaço urbano não se excluem como, aliás, Michel de Certeau deixa entender: elas insinuam-se uma na outra, cruzam-se nas várias “maneiras de fazer” adoptadas pelo indivíduo habitante da cidade.

A diferença entre lugar e espaço proposta por Certeau revela-se particularmente interessante se tivermos em conta uma proposta de transformação do espaço “arqueológico” da cidade em espaço “arquivado”, considerando-a como forma de produção e habitação da cidade (*vide* capítulos 2.4 e 5.2). Para Certeau, o lugar representa uma ordem segundo a qual os elementos são distribuídos a partir das relações de coexistência (De Certeau 2004:172-73), dominando a lógica do “próprio”: os elementos são considerados uns *ao lado* dos outros, sendo a sua localização que os define. Um lugar é uma posição e implica o reconhecimento de uma estabilidade. Pelo contrário, o espaço é “um cruzamento de móveis” (De Certeau 2004:173) e resulta das movimentações que nele têm lugar. Na verdade, o espaço, ao contrário do lugar, representa uma dimensão discursiva, onde os elementos não se definem por relações de oposição, mas através do movimento que proporciona o encontro entre eles. Em termos gerais, estas duas noções opõem aquilo a que comumente se chama espaço geométrico e espaço antropológico. Assim, o espaço antropológico, ou nas palavras de Marc Augé,

“lugar antropológico”, implica o reconhecimento de uma teia discursiva que resulta das práticas dos indivíduos, isto é, da forma como utilizam o lugar, como reconhecem o seu valor ou simbolismo e como o interpretam. A transformação de lugar em espaço implica, portanto, uma atribuição de valor a uma determinada localização, valor esse que não é apenas um elemento de distinção em relação a outros lugares, mas que é produtor de sentidos históricos, emocionais e sociais para cada um dos seus “utilizadores”. Na discussão entre lugar e espaço não cabe, contudo, uma distinção efectiva entre os dois conceitos. A cidade é um lugar na medida em que tem uma localização geográfica precisa, cujos limites correspondem a um espaço habitado e interpretado, mas é também um espaço, porque transcende as fronteiras físicas e temporais que definem o lugar. Neste sentido, a criação de um espaço equivale à criação de uma rede discursiva.

Sendo produtor de discursos individuais e múltiplos, o espaço contém em si uma capacidade intrínseca de renovação e de síntese. Veremos como nas crónicas dos autores português e brasileiro, por um lado, se procede a uma valoração dos lugares através de narrativas que testemunham experiências que convocam valores individuais e colectivos: “do andar em mim” como “andar na rua” de Drummond de Andrade, a uma interrogação sobre a alteridade, central nas crónicas de Maria Judite de Carvalho; e como, por outro lado, em Jacques Réda se procede a uma requalificação de lugares em espaços, através de uma procura de elementos espaciais simbólicos como as ruínas, as estações ferroviárias ou os baldios. Sublinhemos desde já que a escolha do género da crónica revelar-se-á particularmente consequente, tendo em conta que, enquanto discurso que nasce da necessidade de escrever o espaço através de uma experiência temporal ancorada no quotidiano da cidade, é também agente da sua produção, porque visa uma acção na comunidade dos leitores da imprensa quotidiana. O nosso

entendimento de crónica não se limitará, porém, a uma dimensão jornalística, embora esta nos venha a servir de ponto de partida para uma reflexão em torno destes textos. Como veremos mais pormenorizadamente no capítulo 5, a crónica ultrapassa os limites deste universo factual para actuar no seio do sistema literário, visto que resulta da escolha de processos narrativos que os seus autores privilegiam e que orientarão também a nossa análise. Esses processos são o desdobramento das práticas que os agentes levam a cabo para a construção do seu imaginário urbano.

Assim, os capítulos 2, 3 e 4 serão organizados a partir dos gestos do quotidiano recuperados da obra dos autores do *corpus* e que nos permitirão considerar a cidade na sua dimensão dinâmica. As acções de conservar, tecer e respigar, a partir das quais propomos a leitura das crónicas urbanas de Maria Judite de Carvalho, Carlos Drummond de Andrade e Jacques Réda, abrir-nos-ão caminho para explorar a cidade como algo mais do que um aglomerado populacional organizado política, social e urbanisticamente, apresentando-se como uma rede de signos que cabe ao seu habitante interpretar. Mostraremos como, sob a camada material que lhe dá forma, a cidade produz uma complexa dimensão discursiva composta pelas práticas dos seus habitantes – os cidadãos. Na verdade, mesmo a sua forma política, social e arquitectónica constitui um discurso, isto é, uma leitura de uma determinada vontade de organização espacial. Todavia, para além desta dimensão mais imediata, demonstraremos ainda, através da análise que faremos dos textos de Carlos Drummond de Andrade, Maria Judite de Carvalho e Jacques Réda, que a textura discursiva da cidade estende-se não só aos seus subterrâneos, ao seu passado, mas também atinge as suas margens e fronteiras, alargando territórios e criando possibilidades de futuro.

1.3. Ruínas e fronteiras como zonas de mediação

Existem espaços na cidade que expõem mais do que outros a sua dimensão meta-reflexiva. Os locais onde se revela a essência da cidade enquanto espaço discursivo e comunicante não são apenas os territórios da manifestação simbólica dos poderes instituídos, que frequentemente se localizam em zonas centrais dos aglomerados urbanos. Pelo contrário, veremos como a cidade se lê muitas vezes a partir das suas margens e dos locais que traduzem as trocas de experiências entre os vários elementos que compõem a teia urbana. Sugerindo que a observação da cidade a partir dos seus centros históricos ou locais simbólicos não permite alcançar uma realidade diferente daquela que se dá a ver através dos seus contornos físicos, os autores das nossas crónicas exploram os territórios que escondem, atrás de uma potencial e aparente ilegibilidade, os elementos reveladores dos fluxos discursivos que a mantêm viva. Estes locais são escolhidos pela sua desafecção simbólica, em relação à organização urbana, e também porque são os que resultam de uma sobreposição de tempos e espaços, de experiências individuais ou de lutas sociais.

Os cenários que, por via das práticas narrativas, serão transformados em campos de acção são sempre locais onde é visível a fragmentação que preside à ideia de cidade. Encontraremos nos três autores um *topos* recorrente: a casa demolida / o edifício em ruínas. A presença destes elementos permite dar conta da dimensão temporal essencial à habitação do espaço e é a prova imanente da finitude e do esgotamento da ideia de lugar, enquanto “espaço antropológico” (Augé 2005), onde se desenvolve a criação de laços com os elementos físicos que dão lugar à habitação. Ao mesmo tempo, os

edifícios em ruínas traduzem, nas crónicas destes autores, o passado de um lugar frequentemente rememorado através do ponto de vista subjectivo. O sujeito, ao demorar-se numa reflexão sobre um bairro ou sobre uma casa desabitada, parcialmente demolida ou votada à destruição por já não caber na lógica mercantil que organiza os espaços de habitação urbanos, evoca sempre uma cidade à qual já pertenceu, ou na qual outras vivências humanas tiveram lugar. É nesse processo de reconhecimento do lugar que se constata a dimensão temporal, implicada sob os vestígios acumulados no traçado das ruas, como prova material de uma habitação da cidade em simbiose com as leis da própria natureza. Mas nesses cenários não sobressaem somente formas de destruição do espaço urbano: salienta-se, sobretudo, que a partir dos restos do passado se continua a construir a cidade. Não apenas porque sobre uma casa nascerá outra que dará lugar a novas possibilidades de habitação, mas porque a sua própria presença complexifica a rede discursiva, que se alarga para além dos limites físicos dos edifícios. Estes vestígios habitacionais testemunham a irrupção do passado, bem como o carácter humano do espaço.

Veremos como as demolições contêm também uma promessa de continuidade e de sobrevivência do território da cidade, na medida em que permitem dar lugar a novas formas de vida e são, por isso, encaradas como elementos de fronteira entre tempos, inscrevendo a cidade sob o signo da renovação, lembrando que a morte é correlata da sobrevivência. Casas demolidas, casas em construção, edifícios desafectados, ou cuja função foi alterada – por exemplo uma estação transformada em museu, uma casa transformada em centro comercial – fazem da cidade um espaço estilhaçado, cabendo ao seu observador reconstruí-lo. O processo de reconstrução passa pela evocação dos pormenores no aglomerado urbano e principalmente pela sua revalorização no discurso. Os vestígios que povoam a cidade são transformados pelo observador em documentos

de outras cidades e outros espaços, como veremos, através do processo de inscrição da cidade no texto.

A inscrição da cidade nas crónicas implica o reconhecimento do seu passado feito à imagem da recuperação da memória. Em *Le Malaise dans la culture*, Freud constata que a cidade de Roma se desdobra em várias camadas temporais e espaciais, acumulando-se umas sobre as outras. O resgate do seu nível originário, a que chama *Roma quadrata*, é apenas do domínio da contingência, na medida em que as ruínas são a prova de que não há uma reconstituição total do seu passado, como a memória não guarda todas as lembranças. As destruições e demolições fazem parte da história da cidade. Nas suas ruínas inscreve-se a memória e o esquecimento : “Le développement le plus pacifique d’une ville implique démolitions et reconstructions [...]” (Freud 2010:84). Podemos perceber assim de que forma as ruínas são um *topos* que privilegia o deslizamento semântico temporal e espacial, constituindo um ponto de negociação interpretativa.

A presença das ruínas e a exposição das fronteiras salientam a dimensão comunicativa e criativa da cidade. Trata-se da exploração do imediato e do imperfeito, em que uma visão secular da cidade, permeável e exposta, contrasta com uma visão sagrada, resguardada e oculta (Sennett 2009:315). Este contraste sugere que a permeabilidade é uma característica fundamental da cidade e o elemento que melhor traduz a sua presença é, justamente, a ruína e a sua interpretação como motivo fronteiro, que privilegia o encontro entre as várias camadas temporais e espaciais da cidade. Todavia, a visão da ruína como elemento de comunicação passa a existir no momento em que esta é discursivizada e objecto de reflexão. Como veremos, este *topos* perpassa pela totalidade dos textos que serão objecto do nosso estudo, sendo por isso

também um elemento unificador do *corpus* desta tese, cuja análise dará conta de uma mesma visão da cidade, embora reconhecendo diferenças importantes.

Pretendemos demonstrar, por um lado, como a cidade constitui uma realidade fragmentada, embora contendo em si mesma a promessa de uma renovação e, por outro lado, como as leituras do espaço urbano visam a reconquista de uma unidade perdida, ainda que precária, sendo que essa mesma unidade não exclui o reconhecimento da sua própria heterogeneidade, como um todo feito de partes.

Na sua reflexão sobre o tempo em ruínas, Marc Augé destaca este elemento como sinal da irrupção de um “tempo puro”, isto é, de um tempo dissociado da história:

La vue des ruines nous fait fugitivement pressentir l’existence d’un temps qui n’est pas celui dont parlent les manuels d’histoire ou que les restaurations cherchent à ressusciter. C’est un temps *pur*, non datable, absent de notre monde d’images, de simulacres et de reconstitutions, de notre monde violent dont les décombres n’ont plus le temps de devenir des ruines. Un temps perdu qu’il arrive à l’art de retrouver. (Augé 2003 :9)

Nesta perspectiva, as ruínas têm um carácter ilustrativo, visto que apresentam um tempo desligado da experiência imediata, que coincide com o tempo presente, não chegando os destroços a transformar-se em matéria temporal viva, tal a velocidade a que as camadas de vestígios se sobrepõem e se vão substituindo. É à arte que Marc Augé atribui o papel libertador da ruína e da recuperação desse tempo perdido, através da sua transformação em matéria dinâmica e produtora de experiências. Do mesmo modo, Walter Benjamin atribui à narração a recuperação da “aura” dos objectos, como teremos oportunidade de explorar mais adiante. As ruínas são evocadas como testemunho material condutor de uma reflexão sobre a temporalidade, à qual está associada uma perda e um vazio, que nasce da incapacidade de identificar um tempo com a sua ruína: o mesmo é dizer o tempo com o seu território, o seu espaço. Se a ruína representa a perda, ela não se

encerra na sua negatividade, pelo menos para a arte que a protege, ocupando-se do vazio e da perda originais para contrariar a sua inexorabilidade, inventando-lhe uma história, uma vida e um tempo: “Les ruines existent par le regard qu’on porte sur elles” (Augé 2003: 43). Assim, na arte e através da arte, as ruínas são o ponto de partida para a criação, à qual se pode associar uma descodificação de elementos desconhecidos por via de um método “arqueológico” de busca – através da memória e do discurso – do “tempo perdido” que será necessariamente outro tempo, diferente daquele que teve lugar. Mesmo na criação persiste a perda, pois ela é reconstituição, no que este processo implica de memória, mas também de esquecimento e invenção.

Se considerarmos a ruína no universo urbano, no qual é afinal presença constante, embora nem sempre evidente para um observador desprevenido, verificamos que, frequentemente, ela evoca uma temporalidade e experiências inalcançáveis a partir do presente. Não são datas ou indicações topográficas que restituem esse “tempo puro”: os elementos cronológicos e topográficos que organizam a cidade criam um discurso de substituição dessa experiência urbana, perdida sob camadas sucessivas de tempos e de espaços. O “tempo puro” e a sua compreensão escapam a esta estratégia, de alguma forma política, que visa atribuir uma história à cidade. Ora, este “tempo puro” não é do domínio da história mas, como dissemos, pertence ao domínio da criação, da evocação e discursivização artísticas, marcadas por um cunho subjectivo que vamos encontrar na crónica enquanto instrumento construtor de memória. Este aspecto será analisado e desenvolvido no capítulo 5, mas gostaríamos de salientar já que a reconstrução textual do caminho entre a ruína e o “tempo perdido”, como uma viagem, é protagonizada pelo indivíduo, decorre de uma rememoração pessoal influenciada por diferentes imaginários do passado e expectativas em relação ao futuro. A busca deste “tempo puro” a que corresponde a essência da cidade, a sua verdadeira significação, é sempre um processo

intersubjectivo, contornando por isso discursos históricos e institucionais. Contudo, sabemos que estes discursos dominam tendencialmente o quotidiano da cidade, pois da lógica capitalista às estratégias urbanísticas e arquitecturais, tudo parece sugerir uma finalidade de controlar a expressão da individualidade e da singularidade. Por isso, conceitos como centro e margens dominam o discurso sobre a cidade, perpetuando uma luta de forças e poder.

É no território das ruínas e das fronteiras, dos *terrains vagues*, frequentemente associados aos chamados “não-lugares,” que latejam novas formas de habitar a cidade, justamente pela possibilidade de se transformarem em “lugares antropológicos”: “Les non-lieux ont la beauté de ce qui aurait pu être. De ce qui n’est pas encore. De ce qui, un jour peut-être, aura lieu” (Augé 2003:135). O interesse destes cenários marginais prende-se com o facto de serem “zonas de transição”, expressão que, para os urbanistas, segundo a visão de Richard Sennett, aponta para a ausência de vida destes lugares (Sennett 2009:313). São zonas de neutralização, onde não interagem as diferenças: as auto-estradas, por exemplo, que separam os subúrbios do centro da cidade, os novos centros comerciais afastados dos locais de habitação, o *campus* das escolas, ou as zonas industriais. Os diferentes elementos da cidade encontram-se localizados em territórios bem definidos que nem sempre se cruzam, limitando o contacto das diferenças, sejam elas diferenças de actividades, de estatuto ou organização social. Segundo Sennett, trata-se de um mecanismo que permite afastar a ameaça das disparidades do centro da cidade, evitando contactos entre classes ou raças. Na realidade, estas fronteiras, enquanto zonas, parecem ser muros impermeáveis (Sennett 2009:313), dificultando o desenvolvimento das comunidades e incentivando, muitas vezes, estereótipos. Mas, como veremos no capítulo 4, Jacques Réda faz destes territórios lugares da criação e elege-os como os novos centros da cidade, pois é a partir deles que inicia a sua descoberta da cidade

comunicante, onde interação, não apenas as suas dimensões físicas e geográficas, mas também a sua vertente social e humana. As fronteiras e os *terrains vagues* deixam de significar separação, para se tornarem lugares de encontro entre diferentes formas de habitar a cidade, entre diversas sociabilidades, entre diversos tempos urbanos. Trata-se de territórios “terceiros”, a que Soja associa também a manifestação da alteridade, no que esta implica de abertura e mediação, mas também de contradição, oposição e luta de poderes:

Thirdspace as lived space is portrayed as multi-sided and contradictory, oppressive and liberating, passionate and routine, knowable and unknowable. It is a space of radical openness, a state of resistance and struggle, a space of multiplicities of representations, investigable through its binarized oppositions but also where *il y a toujours l'Autre* [...]. (Soja 2000: 28)

Da mesma forma, para Maria Judite de Carvalho ou Drummond de Andrade, os edifícios em ruínas apresentam-se como cenários de resistência a uma política de separação e unificação do espaço. Nesta tese, analisaremos a evocação destes lugares nas suas crónicas que encerram uma prática subversiva em relação a uma ordem instituída pelo plano geométrico da cidade, inscrevendo-a sob o signo da mobilidade, onde reside o poder da criação, que permite a recuperação do tempo “perdido das ruínas” e da sua transformação em outros tempos e outros espaços, relacionados com o processo de habitar.

Como afirmou Simmel no ensaio sobre este *topos*, “[l]es ruines dégagent une impression de paix” (Simmel 1998:115), testemunhando a forma da verdadeira habitação do espaço, gerada pela harmonia que criam entre a natureza e a cultura. A ruína é a prova material da presença do homem na terra, da sua apropriação do espaço, em que se regista a passagem do tempo. Podemos associar este sentimento de paz à

ideia de “arrumação protectora” a que se refere Heidegger na sua incontornável conferência sobre a habitação, “Bâtir Habiter Penser” (Heidegger 2008a). Para o filósofo alemão, o acto de habitar corresponde à criação de relações entre o ser humano e o espaço, ultrapassando a dimensão material e física dos objectos em que esta se manifesta. Contudo, as provas da habitação humana não deixam de ser elas próprias reveladoras da conquista da “arrumação protectora”, levada a cabo pelo indivíduo que habita o mundo através do estabelecimento da reunião do céu e da terra, dos deuses e dos mortais, que concretiza a figura do *quadripartiti*. Segundo Heidegger, “[ê]tre homme veut dire : être sur terre comme mortel, c’est-à-dire : habiter” (Heidegger 2008:173), o que desde logo humaniza a ideia de espaço. Só há espaço na medida em que existem homens e só existem homens porque existe espaço, isto é, o espaço é a concretização do ser humano, porque estar no espaço é o mesmo que ser no espaço, ou seja, habitar: “[...] habiter est le trait *fondamental* de l’être (*Sein*)” (Heidegger 2008a:192).

Assim, nas ruínas podemos observar melhor essa dimensão humana que preside à instituição do espaço da cidade, porque elas revelam o processo de construção e reconstrução que preside ao acto de habitar. Por outras palavras, as ruínas testemunham a prática do espaço. Num outro ensaio, Heidegger desenvolve este tema sugerindo, a partir da poesia de Hölderlin, que o “homem habita enquanto poeta” (Heidegger 2008b:224). Esta alusão ao acto criador, à *poiesis* como fundamento da habitação, aproxima-nos do argumento de que todas as práticas do espaço são discursivas e, mais concretamente, narrativas, sendo o indivíduo simultaneamente criador da linguagem e da cidade. Não esqueçamos o que foi dito atrás: a cidade e os discursos confundem-se e “contudo há entre eles uma relação” (Calvino 2003:63).

A filosofia de Heidegger influenciou também o pensamento de Henri Lefebvre, que encara a cidade como obra e não como produto. Na sua dimensão de obra, a cidade

constrói-se, é uma realidade em constante transformação, em que as práticas individuais desempenham um papel decisivo. Para Henri Lefebvre, é essencial dar poder aos espaços sociais, onde a “habitação” (a dimensão social, o quotidiano, o vivido, o sensível) prevaleça sobre o “habitat”. Isto significa que a habitação, para Lefebvre, na esteira de Heidegger, é o estabelecimento de um discurso com a cidade e não se reduz à questão do “lugar onde se mora”. A construção é encarada na sua dimensão existencial, não meramente material, e reconhece-se à arte o seu poder criador: “Quittant la représentation, l’ornement, la décoration, l’art peut devenir *praxis* et *poièsis* à l’échelle sociale : l’art de vivre dans la ville comme œuvre d’art” (Lefebvre 1968:154).

As “zonas” de mediação a que nos temos vindo a referir, agregando simultaneamente ruínas e fronteiras, desvendam essa complexa relação derivada de uma permanente troca de sentidos, o que caracteriza o “terceiro espaço”. Esta negociação concebe a cidade como um todo heteróclito, o que se manifesta na forma narrativa da crónica por via da sua relação próxima com a temporalidade e da sua composição instantânea e breve, alimentando-se das contingências urbanas, sendo ao mesmo tempo ela própria mais um dos acidentes/incidentes da cidade. O carácter acidental da observação da cidade nas crónicas opõe-se a uma visão panorâmica e de conjunto, característica do poder instituído, embora coabitando com discursos que traduzem o seu contrário. Se a cidade na Idade Média era representada como uma ilha, um lugar cercado e finito, retratando simbolicamente a sua homogeneidade, a presença e persistência de elementos organizadores do espaço, como os miradouros, continuam ainda hoje a atrair os leitores de cidades, ávidos dessa visão total do espaço. Os miradouros, como as gravuras medievais, exprimem a mesma necessidade de observação a partir de um ponto de vista superior que organiza o território. O reconhecimento dos vários lugares que compõem a cidade testemunha um mesmo

desejo de unidade e de compreensão unívoca que só uma visão metafórica do espaço, de uma parte que representa o todo, pode oferecer. Mas como veremos nesta tese, a cidade constrói-se sobretudo a partir de uma prática metonímica, ao nível das experiências que se sucedem aleatoriamente, o que dificulta o processo de apropriação do espaço.

A interpretação da cidade que vamos poder ler nas crónicas dos nossos autores passa por uma substituição de um modelo monumental da cidade por uma versão documental, isto é, passa pela observação das práticas microscópicas da cidade e da sua classificação, com vista a compreender o movimento de associação e de sobreposição das experiências que a constituem. A organização do espaço urbano, bem como do quotidiano, implica o reconhecimento do valor dos seus objectos. Assim, a “arrumação” do espaço reflecte uma determinada experiência, uma interpretação ou um uso que lhe dá forma e lhe atribui uma coerência, como acontece no espaço do museu, que visa representar uma leitura de uma determinada época ou realidade histórica. Mas, na cidade, ao contrário do museu, não se destaca o carácter representativo da organização do espaço, visto que há múltiplas interpretações, em contacto permanente, que se entrecruzam. No museu, estamos perante a criação de uma realidade artificial que, embora resulte de uma interpretação do espaço e/ou do tempo, se encontra definida por fronteiras menos permeáveis do que as da cidade. Esta acolhe as suas representações e constrói-se sobre elas, sendo dependente da imagem que reflecte de si própria. Estas imagens derivam de uma prática ou de um uso do espaço que pode ser político-social, marcado pelas ideologias do poder instituído e simultaneamente resultam das leituras e consequentes usos microscópicos ou “micropolíticos” (Rolnik 1999), protagonizados pelos cidadãos. A micropolítica (Foucault 1988) trata do campo das forças, do que é invisível, enquanto a macropolítica trata das formas, do que é visível. É justamente pelo facto de esses modos serem inseparáveis que nos interessa a análise micropolítica e as

suas representações narrativas, porque a Arquitectura e o Urbanismo costumam olhar preferencialmente para o artefacto, reduzindo o espaço à forma, como se nele apenas encontrássemos macropolítica e os seus respectivos monumentos simbólicos.

A proposta da transformação da cidade em arquivo através das práticas narrativas, que com mais detalhe desenvolveremos no capítulo 5 desta tese, dá conta destas tensões. A legibilidade da cidade passa pela organização destes elementos e pela sua re-inscrição num universo urbano significante, sempre à escala individual e intersubjectiva, porque a cidade não é uma realidade absoluta e objectiva, como procuraremos demonstrar, mas resulta das múltiplas formas de habitação do espaço executadas pelos seus habitantes. A cidade em ruínas encerra em si a possibilidade de contínua recriação, que implica a transformação destas ruínas em documentos de uma vivência do espaço e, conseqüentemente, da concepção da cidade como arquivo. Se Marc Augé defende que cabe à arte recuperar o tempo “perdido” e “puro” dos vestígios, parece-nos que cabe também à arte, e à literatura em particular, a acção de interpretar a cidade fragmentada através de um processo de classificação e conciliação de diferenças e semelhanças que preexistem na cidade de uma forma enigmática. A inscrição da cidade nas crónicas visa, portanto, transformar a matéria arqueológica da cidade num arquivo de experiências, permitindo ao indivíduo o reconhecimento do espaço que habita. Passar de um visão arqueológica da cidade a uma visão arquivística não implica, contudo, desfazer os enigmas do espaço urbano. Pelo contrário, coloca-os em evidência.

No capítulo 5, teremos oportunidade de analisar a crónica como instrumento de preservação da memória do espaço e veremos como o vestígio, através de um processo de inscrição no discurso, é transformado em documento. Este processo de inscrição recoloca-o no contexto de uma experiência interpretativa da realidade, que o cronista, como o *flâneur*-coleccionador, interroga e expõe numa nova ordem narrativa. A

transformação dos cenários e elementos marginais da cidade ganha uma dimensão documental através da interrogação do sujeito, cujo objectivo é nelas encontrar uma informação sobre o passado (Ricoeur 2000:226). Desta forma, a escrita da crónica actua como uma “mise en archive”, fazendo corresponder o instante da escrita ao instante da experiência, na medida em que, na crónica, a experiência só tem lugar quando ganha a sua forma textual. Para se transformar a cidade em matéria documental, como para transformar o vestígio em documento, é preciso haver uma inscrição física da experiência : “L’archive se présente ainsi comme un lieu physique qui abrite le destin de cette sorte de trace que nous avons soigneusement distinguée de la trace cérébrale et de la trace affective, à savoir la trace documentaire” (Ricoeur 2000:210).

É no espaço do texto que se processa também uma forma de inscrição do espaço da cidade. Porém, a materialização da experiência no texto não se traduz numa fossilização dos vestígios, já que eles operam numa direcção contrária: a da classificação e organização como garantia de que estes guardam o seu carácter singular e mediador de experiências: “Mais l’archive c’est aussi le fait que toutes ces choses ne s’amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s’inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d’accidents externes [...]” (Foucault 1998: 170). A “arquivagem” da cidade preserva a memória do seu espaço, destacando a sua dimensão comunicante, pois deriva da sua interpretação e inclusão num discurso narrativo que garante a sua sobrevivência. Ao passar de uma concepção pré-existente a uma classificação, nas palavras de Ricoeur, de um *terminus a quo* (Ricoeur 2000:181) a um *terminus ad quem*, a cidade é revelada como espaço em permanente devir.

Ao considerar este processo, que implica a transformação de cenários em campos de acção, é importante também destacar o papel das personagens que levam a

cabo esta exposição do carácter dinâmico da cidade. Veremos, ao longo da análise das crónicas, como a implicação na observação do espaço conduz os indivíduos a mobilizar os seus poderes de criação, não sem antes lançarmos algumas pistas de reflexão sobre os agentes desta criação e sobre a tradição literária em que se inscrevem.

1.4. Agentes: do *flâneur* ao respigador

Tendo em conta que a cidade é também um palco de lutas de poder, os actores ou personagens que vamos analisar nesta tese encarnam uma das facções desse combate que se opõe às políticas institucionais, sociais e económicas que a dirigem. As personagens urbanas que surgem nas crónicas que constituem o nosso *corpus*, muitas vezes através dos próprios narradores, têm um traço em comum: a marginalidade. São estrangeiros em relação à lógica totalitária urbana, no mesmo sentido que Georg Simmel desenvolveu no seu ensaio sobre este figura, isto é, são estrangeiros, na medida em que fazem parte de uma mesma organização, mas situam-se nas margens da sua legitimação social. O estrangeiro é aquele que se define pelas suas diferenças numa relação de proximidade e não o indivíduo que faz parte de um outro território associado a uma outra organização social. Vamos encontrar esta personagem ao longo da análise textual que se desenvolverá nos capítulos 2, 3 e 4. Porém, gostaríamos de chamar a atenção desde já para a importância do estrangeiro nas crónicas de Maria Judite de

Carvalho, em que este aparece representado de uma forma mais evidente através da figura do imigrante. Mas, também como será demonstrado no capítulo 3.1, pode associar-se à figura do estrangeiro a imagem do próprio narrador, que inaugura um discurso de oposição e de inquisição relativamente a uma realidade urbana cada vez mais homogénea e limitadora das manifestações e das experiências da individualidade. Esta situação dá origem a vozes marginais que, longe de serem vítimas, são agentes da decifração da cidade, porque fazem uso de uma liberdade que lhes advém da sua natureza não-canónica no seio da organização social urbana. Tendo em conta que cada vez mais a cidade se vive a partir dos seus limites e das suas margens, estas figuras, normalmente consideradas como anti-heróis, transformam-se nos verdadeiros protagonistas da cena urbana. Cruzando diversos territórios, como os subúrbios e o centro da cidade, o interior e o exterior, e dando azo a reflexões de construção identitária individual e colectiva, tanto a figura do *flâneur*-conservador da cidade, que encontraremos em Drummond, como a da costureira ou bordadeira em Maria Judite, culminando na figura do respigador em Jacques Réda, vão atestar uma forma narrativa da cidade que assenta essencialmente numa prática intersubjectiva do espaço.

As figuras do discurso marginal urbano inscrevem-se numa tradição bem estabelecida na crítica literária, que se ocupa da análise das produções textuais sobre a cidade: a *flânerie*. Herdeiro do narrador peripatético das *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, o *flâneur* é a figura, por excelência, das narrativas sobre a cidade moderna. Surgindo em Paris no século XIX e sendo uma personagem fundamental da poética de Baudelaire, o “artista moderno” encarna a oposição de forças instaladas na cidade que, no dealbar da modernidade, ganha a dimensão de metrópole, de “capital do século XIX”. Contudo, é uma figura abordada por outros autores como Robert Walser (*La Promenade*, 1917), Franz Hessel (*Promenades dans Berlin*, 1929) e

Louis Aragon (*Le Paysan de Paris*, 1926), que, aliás, serve de inspiração ao filósofo alemão Walter Benjamin que, sobretudo em *Paris capitale du XIX siècle*, tece considerações interessantes a respeito desta figura, partindo da análise de citações de Balzac e de Baudelaire.

Walter Benjamin é um nome decisivo no que diz respeito ao pensamento sobre o *flâneur* e sobre o contexto urbano moderno. A sua obra reúne vários textos sobre cidades, que podem ser divididos em dois grupos: a) textos que essencialmente descrevem a cidade “num estilo jornalístico bastante descritivo” (Simay 2009: 63), como “Nápoles”, “Moscou”, “San Gimignano” e b) textos que dão conta da cidade como uma experiência – *Infância berlinense: 1900* – publicados na edição portuguesa *Imagens do Pensamento* (2004), e mesmo até como um discurso epistemológico da modernidade: é o caso de *Paris, Capitale du XIXème siècle /Passagenwerk*. Neste grande projecto, Benjamin aborda a cidade de Paris como alegoria do século XIX, apoiando-se na materialidade das suas ruas, do comércio, das tecnologias e, evidentemente, das personagens que a compõem. A cidade ganha uma dimensão metafórica ao transformar-se num texto fragmentário que Benjamin procura interpretar a partir de uma metodologia ela própria desconexa e enraizada no materialismo da análise concreta de elementos do quotidiano. Como método, evidencia-se o processo da citação de textos jornalísticos, os aforismos, o ensaio, e como objecto de análise destacam-se as práticas urbanas ou as formas arquitecturais. Embora a cidade represente um elemento de reflexão importante no conjunto da obra de Benjamin, “não existe uma concepção benjaminiana da cidade” (Simay 2009: 65), mas, através da análise do seu espaço – sobretudo em *Passagenwerk* – a reflexão sobre o fenómeno urbano herdou uma rede conceptual e teórica particularmente produtiva no domínio da filosofia e da literatura sobre o espaço. A sua reflexão sobre a cidade moderna deve-se em parte à

análise da falência do conceito de experiência histórica, transmitida pela tradição (*Erfahrung*) e da sua substituição pela experiência moderna (*Erblenis*)⁴. Esta mudança do carácter da experiência, questão à qual voltaremos recorrentemente ao longo desta tese, passa pela mudança dos modos de comunicação que na cidade moderna parecem não permitir a transmissão e a troca de experiências verdadeiras, visto que são fundados na instantaneidade e na simultaneidade, o que dificulta a concentração do leitor num determinado assunto, devendo este estar sempre disponível para todo o fluxo informativo que corre na cidade. Esta forma da experiência retira a memória à cidade, bem como a sua “aura” que é substituída pelos “vestígios” e pelas ruínas, de que apenas os gestos como conservar ou respigar permitem dar conta.

Interessa a Simmel e Benjamin conhecer os efeitos da modernização e do desenvolvimento das grandes cidades sobre o indivíduo. A cidade deixa de ser observada segundo um ponto de vista colectivo, de grupo ou grupos sociais, para ser interpretada a partir da experiência individual. A imagem da cidade como espaço que congrega identidades colectivas é ultrapassada por uma atomização identitária. Esta concepção é particularmente analisada por Simmel em “The Metropolis and Mental Life” e no seu ensaio “The Stranger” (Simmel 1971) que mais adiante teremos oportunidade de analisar com pormenor, a propósito da questão da alteridade nas crónicas de Maria Judite de Carvalho.

No processo que conduz a uma legibilidade do espaço urbano, em que os traços da observação marginal desempenham um papel fundamental, as personagens que vamos encontrar nas crónicas de Maria Judite de Carvalho, Carlos Drummond de Andrade e Jacques Réda, e que são responsáveis pela narração da cidade, inscrevem-se numa tradição literária cuja figura tutelar é a do *flâneur* modernista. Desde Baudelaire e

⁴ Conceito explorado sobretudo em “The Storyteller. Reflections on the Work of Nikolai Leskov”, através da oposição das formas de comunicação moderna e da narração tradicional (Benjamin 1988: 83-109).

Walter Benjamin, tendo a cidade de Paris como pano de fundo, que o *flâneur* representa e personifica a modernidade e a contemporaneidade urbanas. Servindo tanto à literatura como aos estudos sociais (Frisby 1994:83), o *flâneur* incarna uma mudança epistemológica fundamental na compreensão do espaço da cidade que se centra sobretudo no indivíduo e na sua observação de uma realidade fragmentada e contraditória. Através da figura do *flâneur* processa-se uma nova interpretação do espaço físico e social, que conduzirá a uma legibilidade da cidade segundo uma lógica de combate a uma homogeneização. Por outras palavras, o *flâneur*, é um “agente histórico” (Ferguson 1994:23) da renovação urbana do século XIX, que vem romper com uma concepção essencialmente panorâmica e geométrica da habitação da cidade.

Embora tenha sido eleito por Benjamin como o leitor da cidade moderna, o *flâneur* não deixa por isso de estar associado a uma certa desaprovação social, derivada da sua não-profissionalização, numa sociedade essencialmente burguesa e regida pelas leis do mercado (Frisby 1994: 87). Contudo, é justamente a sua caracterização ambígua que fará desta figura um elemento chave na decifração da sociedade moderna, pois são o ócio e a ausência de ligação ao mundo “comodificado” que permitem ao *flâneur* frequentar os lugares da cidade e seguir trajectos que não o levam necessariamente ao consumo de objectos: o ócio do *flâneur* é já uma forma de resistência e de protesto (Benjamin 2002:445) contra o consumo que as *passages* parisienses e as galerias comerciais, locais do culto da mercadoria, simbolizam. Estes são os territórios preferidos do *flâneur*, embora ele procure nas galerias comerciais uma experiência estética, distinta da dos simples consumidores urbanos para quem o acesso facilitado aos objectos dificulta a distinção do seu consumo com a sua simples contemplação:

The space of commodification created by the department store radically modifies the individual's relationship to the city and to society, a space

that abolishes the line of demarcation distinguishing observer from observed and allowing the flâneur his distinctive status. (Ferguson 1994 35)

Não é, portanto, o desejo de consumo dos objectos que move o *flâneur*: o que o distingue é antes o desejo de compreensão do funcionamento dos impulsos consumistas, que remetem para as contradições que sustentam a própria cidade moderna e que se podem resumir, neste caso, na oposição entre dois pólos: a lógica capitalista *versus* a liberdade individual. Por este mesmo motivo, o *flâneur* é tradicionalmente associado a uma figura masculina, visto que à mulher era atribuída a incapacidade de ultrapassar a lógica do desejo e do consumo que a cidade propunha. Depois do trabalho de Janet Wolff (1985), passou, entretanto, a considerar-se também a *flâneuse* como figura importante do fenómeno urbano, muitas vezes associada ao universo da prostituição (Dias 2007) que, embora marginal, a inscreve também numa dimensão de troca e de comércio como forma de aceitação social. O *flâneur*, embora possa consumir e possuir, não consome nem possui, assumindo-se como um indivíduo que simplesmente deambula. A *flânerie*, ao contrário da deambulação *tout court*, implica uma dimensão artística e é uma actividade auto-suficiente, que ultrapassa a lógica mercantil que dita as leis da sociedade moderna.

O *flâneur* é um acumulador de experiências que se sucedem, segundo as leis do acaso e sem nenhuma orientação predefinida, dando origem a textos que exploram relações inesperadas entre as várias componentes da cidade, como veremos ao longo da nossa análise. Também enquanto escritor, o *flâneur* é um leitor da cidade, que a lê como um texto que escreve e re-escreve, tendo em conta a sua dimensão intertextual:

The flâneur may therefore not merely be an observer or even a decipherer, the flâneur can also be a producer, a producer of literary texts (including lyrical and prose poetry as in the case of Baudelaire), a producer of

illustrative texts (including painting) a producer of narratives and reports, a producer of journalistic texts, a producer of sociological texts. (Frisby 1994: 83)

A visão do *flâneur* enquanto “produtor”, que Frisby destaca no seu texto, coloca a tónica sobre a cidade enquanto território de práticas discursivas e sobre a vertente do *flâneur*-artista, tal como foi considerado por Balzac e mais tarde por Baudelaire. O *flâneur* distingue-se pela sua criatividade e pela sua capacidade de análise do fenómeno urbano, dissociando-se da imagem marcada pela desvalorização social que comumente lhe é atribuída e que advém do seu desligamento do mundo do trabalho e de uma condição social que lhe permite usufruir dos prazeres da deambulação. Por isso, o *flâneur* propriamente dito, enquanto agente narrativo da cidade, nasce e morre no século XIX, esmagado pelo peso da própria lógica capitalista que o gerou. Contudo, veremos como esta personagem pode sobreviver no contexto urbano, adequando-se às suas exigências e simultaneamente funcionando como uma figura de resistência, através da sua criatividade renovada, advinda da sua atitude distante e contemplativa.

Uma das formas de adequação entre o *flâneur* moderno e a cidade passou pela sua legitimação através da profissão de repórter e da actividade de jornalista, embora esta lhe tenha também retirado a sua aura artística. Todavia, será essa a via para a reabilitação desta personagem nos textos que vamos estudar: crónicas que têm por vezes uma origem jornalística, mas que ultrapassam os propósitos da comunicação imediata no quotidiano, para se transformarem em documentos de uma determinada experiência temporal do espaço.

O *flâneur*, pela disponibilidade que lhe advém do facto de não ter profissão (o jornalismo vem legitimar o *flâneur* que passa deste modo a inserir-se na lógica mercantil, ainda que salvaguardando uma posição marginal), interessa-se por tudo, qual leitor ávido de novas histórias. A relação entre o *flâneur* e a cidade está, assim, na

origem de uma dupla metáfora: a da cidade como texto e a do *flâneur* como leitor (Simay 2009:72). Com efeito, ao observar a cidade e as suas personagens, como se de um livro se tratasse, “le flâneur fait figure d’éclaireur sur le marché” (Benjamin 2002:55), classificando as várias personagens-tipo que nela encontra. Para além desta observação da realidade tal como ela se apresenta, o *flâneur* admira a cidade e encontra aí o espelho da sua própria existência individual e anónima, em tensão com o espaço e tempo em que circula. A lentidão da marcha do *flâneur* e os caminhos contrários aos da multidão que escolhe observar revelam que, a partir de um ponto de vista individual, a cidade é um foco de contradições que o *flâneur*, não podendo abolir, salienta. A contradição que nos interessará sobretudo desenvolver ao longo da tese é a gerada pela sobreposição de tempos e de espaços, percepcionados através desse movimento contracorrente que o *flâneur* encarna. Como afirma Benjamin, “La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu ” (Benjamin 2002:434). Este tempo é essencialmente o tempo da infância, o tempo passado, a que se associa uma experiência existencial do espaço. Na sua contemplação da cidade e na sua tentativa de decifrar as ruínas que ocultam outras cidades e outros tempos, o *flâneur* é guiado pela sua própria experiência histórica que provoca o fenómeno de “colportage de l’espace” (Benjamin 2002:436), isto é, a irrupção do passado no presente, através de um processo de observação minuciosa do real.

Esta relação estreita entre uma experiência pessoal da cidade e a impossibilidade de a separar da observação do espaço é outro dos grandes *leitmotiv* que orientará a leitura das crónicas que, embora algumas vezes nascidas no seio do universo de uma imprensa que privilegia a impessoalidade, se revelam textos cujo cunho pessoal orienta a descrição do quotidiano, ou melhor, a sua documentação, no que este gesto implica de organização de episódios, segundo uma lógica de experiência pessoal do “conservador”

que a conduz. Ao sugerirmos desde já a diferença entre a observação-descrição do espaço e a sua transformação num arquivo, que deriva de uma organização e conservação de experiências, nascida do acto da narração da cidade, temos ainda de chamar a atenção para a figura do coleccionador que, conjuntamente com a do *flâneur*, mereceu também a atenção de Benjamin.

A *flânerie*, ao instaurar outra forma de apreender a cidade através do acto de caminhar, associado ao acto da observação panorâmica e estática, proporciona uma leitura mais “performante” e mediada pelo corpo que se expõe à materialidade da cidade. Para além de a observar, o *flâneur* contribui para a construção da cidade, através do uso que faz das suas ruas. Esta construção do espaço urbano através das práticas de caminhar e observar, no momento em que se passa à concepção do texto, isto é, à construção de uma cidade-texto, entra em jogo com a noção de coleccionar experiências, que remetem para essa mesma prática do espaço.

A arte de coleccionar reside na possibilidade de libertar o objecto das suas funções originais para lhe atribuir um novo sentido, que nasce da relação que é estabelecida com os outros objectos da colecção a que pertence. O coleccionador é movido por um desejo de tocar, ao contrário do *flâneur*, em que predomina o sentido da observação. A figura do coleccionador acrescenta à observação do real uma forma de apropriação que nada tem a ver com a posse comercial (visto que os objectos perdem o seu valor mercantil na ausência das suas funções primitivas), mas com a significação pessoal que o coleccionador lhe atribui. O objecto transforma-se numa experiência coleccionada ao entrar no mundo do coleccionador, quando ele o dispõe no seu espaço. Como afirma Walter Benjamin acerca das “coisas coleccionadas”: “Ce n’est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent notre vie” (Benjamin 2002:224). Nas crónicas que vamos analisar, o coleccionador actualiza-se na personagem do respigador,

que vamos encontrar em Jacques Réda, pelo acto de recolher tudo o que já não tem utilidade na sociedade de consumo, revalorizando os objectos e o contexto ao qual pertencem, ao mesmo tempo que ao reutilizar os objectos contribui para uma reabilitação, uma outra forma de vida. Da mesma forma, estará presente “no ofício de rabiscar sobre coisas do tempo”, a que se presta o cronista-arquivador de Drummond de Andrade (2.4), ou através da voz juditiana de Emília Bravo, que explora a construção da identidade através da colecção e “tessitura” de experiências da alteridade (3.4).

A figura do coleccionador, ao idealizar os objectos com vista a camuflar o seu estatuto de bens de consumo (Ferguson 1994:37), revaloriza a figura original do *flâneur*-artista, apresentando-se como uma metamorfose da personagem que garante a sua sobrevivência. Estas são, portanto, duas personagens que não podemos dissociar neste contexto porque, com vista a transformar a observação em interpretação, é imperativa a dimensão de colecção e reescrita desses mesmos objectos numa outra ordem discursiva.

A personagem do *flâneur* prefigura assim a personagem do coleccionador, como também a do detective (Benjamin 2002: 459). Esta, sobretudo na obra de Walter Benjamin, ilustra uma determinada metodologia, que é a do próprio filósofo alemão na sua abordagem da cidade, implicando conjuntamente a actividade de investigação e colecta de fragmentos sobre a vida urbana, à qual se acrescenta uma produção narrativa. Se o *flâneur* valoriza a observação e o coleccionador a organização dos objectos numa nova ordem discursiva, o detective, reunindo estas duas características, sobrevive pela transformação destes objectos em verdadeiras narrativas, que se organizam segundo uma necessidade de encontrar resposta ao enigma de um crime. O detective é um criador de histórias que, ao observar e re-colocar os objectos num novo contexto, funciona como um agente de síntese. Por outras palavras, poderíamos dizer que

assistimos à evolução de um *flâneur* descomprometido para um “*flâneur engagé*”. Além do mais, o detective aproxima a cidade de uma escala humana (Lehan 1998:84), a cidade das histórias do quotidiano, que colocam em cena pessoas e situações reais. Ou seja, o que no *flâneur* é puramente estético, com o detective aufere a dimensão de tarefa, de objectivo a cumprir.

O detective prefigura o novo leitor da cidade que tenta localizar no espaço do quotidiano vestígios e indícios que lhe permitam descobrir a natureza dos objectos e dos fenómenos observados. À interpretação sobrepõe-se o conhecimento derivado de um uso cada vez mais valorizado dos sentidos, sobretudo da visão. Com o detective, desenvolve-se uma nova forma de olhar, nasce a observação atenta, pormenorizada, fragmentária e histórica dos objectos, que apenas se revelam acidentalmente num espaço urbano, onde tudo é efémero e onde nada se fixa, inclusivamente a identidade dos próprios habitantes: nomes, cargos e profissões diluem-se no anonimato fantasmagórico da massa da multidão que repete incessantemente os mesmos itinerários. Yves Bonnefoy, na leitura que faz dos poemas de Baudelaire, sobretudo do poema pertencente aos “*Tableaux parisiens*”, “*Les sept vieillards*”, que representa a aparição de um mesmo velho moribundo, sete vezes repetida, nas ruas sórdidas da cidade, aponta para a ameaça constante da morte e para o vazio da matéria de que toda a metrópole, incluindo indivíduos e objectos, é feita: “*Le néant est entré en ville*” (Bonnefoy 2003:26). Com vista a explicitar o que entende por “morte do ser” e a presença do “vazio” na cidade, Bonnefoy procede a uma leitura do texto de Edgar Poe, “*The Man of the Crowd*”, conto que inaugura uma nova visão da cidade moderna, onde nasce uma nova personagem capaz de descodificar a linguagem da multidão emergente:

Par indices donnant lieu à soupçons et raisonnements, et qui tournent vers du passé, au lieu que la pensée antérieure s’attachait à des formes immédiatement symboliques et par conséquent intemporelles, c’est

bien le regard du détective qui se substitue à tout autre. (Bonneyfoy 2003:23)

No conto “The Man of the Crowd”, de Edgar Allan Poe, o protagonista – prefiguração do detective – está a convalescer de uma doença, o que lhe pode adulterar as capacidades de visão e de interpretação, segundo a lógica normal. Por isto mesmo se enquadra na categoria dos marginais e do estranho que ele próprio persegue nas ruas de Londres com a mesma energia febril com que o indivíduo perseguido se perde na multidão: “le drame de l'étranger devient drame du moi qui est sous l'emprise de l'étranger” (Stierle 2001: 347). Na realidade, o detective, enquanto personagem alheada da ordem social da cidade, olha para as ruas, para os objectos e personagens que as habitam de uma perspectiva marginal, encontrando nelas aquilo que, no fundo, quer encontrar: as provas que justifiquem o crime que investiga. A cidade contém em si os elementos que procura, como um livro encerra as respostas às suas questões. Cabe ao leitor de cidades, com os instrumentos e estratégias que detém, transformá-la na sua cidade, na cidade escrita na sua narrativa. Se o detective de Poe não consegue ler e identificar o rosto do estranho, é porque ele próprio não se consegue interpretar na cidade que percorre, como afirma Stierle: “Chez Poe, l'autre est une figure projective du moi” (Stierle 2001:348).

O *flâneur*, o coleccionador, o detective e, como mais adiante veremos, o cronista – através da conservação e dos gestos de tecer e respigar –, introduzem a noção de heterogeneidade e de valorização da excentricidade. A sua deambulação é uma operação ou acto irreverente, na medida em que escapa à organização e a um controle urbanístico e de certa forma social, porque afasta o indivíduo de um percurso/trajecto que deveria realizar com um objectivo. O *flâneur* não se insere na lógica consumista, na lógica do tráfico e do trânsito, nem na lógica turística. Não se enquadra em qualquer um destes

grupos regidos por códigos particulares, que partilham, no entanto, um aspecto comum: a finalidade de comprar, de chegar a um sítio ou visitar algo. A deambulação é irreverente como o acaso, como o desvio, e representa uma excentricidade social no domínio dos percursos, criando desordem (Simay 2009:73) e transformando a cidade num labirinto.

Neste capítulo 1 referimo-nos a personagens enquanto agentes, porque pensamos que os habitantes da cidade assumem um papel, na medida em que desempenham uma função social ou simplesmente porque se prestam à interpretação do espaço. São personagens porque também são representações de si próprios, na medida em que a leitura que fazem da cidade deriva de uma imagem que querem elaborar, como veremos muito especialmente no caso de Maria Judite de Carvalho, em que a construção identitária do “eu” passa pela construção de uma identidade espacial. O que nos interessa observar é justamente este aspecto construtivo, tanto do espaço como dos seus agentes, e perceber que, se existe reconhecimento das personagens no espaço, este deve-se a um processo de interpretação que implica construção, ou seja, estabelecimento de relações entre indivíduo e alteridade e entre indivíduo e espaço. Veremos como Carlos Drummond de Andrade assume o papel de arconte do Rio de Janeiro, Maria Judite de Carvalho o de tecelã do quotidiano lisboeta, e como Jacques Réda se transfigura no respigador de Paris. A escolha destas funções e papéis, de um certo modo artesanais e ligados a um manuseamento dos objectos, traz à cidade uma dimensão humana e de forte cunho individual. O trabalho artesanal é feito exclusivamente por um indivíduo e esse trabalho de artesão será sempre original, porque resulta da forma como este molda manualmente a realidade que observa, tendo em conta as contingências e possibilidades físicas que o seu corpo lhe permite. A cidade observada por estas personagens é uma cidade única, trabalhada e moldada segundo desejos e necessidades individuais, nesse

processo de averiguação dos fragmentos de histórias, de tecidos e fios, de restos e ruínas, de casas e de lixo, que se transforma em criação e em reciclagem do espaço, dando conta simultaneamente da sua interpretação singular e da sua multiplicidade de possibilidades.

As personagens encarnadas pelos cronistas, cuja obra escolhemos trabalhar, encontram nas figuras modernas do detective ou do *flâneur* um eco retrospectivo da sua existência. São, no entanto, menos devedoras da lógica burguesa, mais artesanais e ligadas à matéria, menos comodificadas, mais corporalmente humanas. Para os nossos cronistas, a cidade é um campo de acção. Em comparação com o *flâneur* moderno, eles estão também mais enraizados na vida da cidade, que não é encarada como um palco ou um espectáculo, mas como um território que é preciso requalificar e reconsiderar a nível do seu valor semiótico. A fragmentação que observam ora é motivo de melancolia e de nostalgia, ora de reflexão sobre a inexorável e necessária mudança que preside à forma da cidade. Mas a sua observação passa a acção visto que, enquanto habitantes da cidade, são indivíduos que nela procuram fixar as suas raízes, mesmo quando o território é móvel e fugidio. É uma fixação em movimento, nómada. Eles são, portanto, mais do que espectadores, decifradores e agentes da cidade.

Como veremos, Jacques Réda transforma a aparente ilegibilidade da cidade em legibilidade. Mesmo onde observa desconexões entre tempos, entre objectos e a realidade presente, nos bairros-fantasma, nos restos da sociedade de consumo, nos centros urbanos desprovidos do seu valor simbólico original, Réda propõe uma nova leitura através de uma colagem dos fragmentos que constituem a cidade que observa. A cidade em ruínas não traduz ilegibilidade, mas uma outra forma de legibilidade, que se constrói no processo de reutilização e reciclagem dos espaços e dos símbolos, inscrevendo a urbe num movimento de transformação permanente de quase auto-

suficiência. Se tal, como veremos, é especialmente evidente em Réda, graças à feliz comparação do narrador dos seus textos com o *glaneur*, também em Maria Judite de Carvalho e Carlos Drummond de Andrade podemos assistir a este processo de tornar legível o que à partida não parece sê-lo, escondido pelo nevoeiro opaco da memória ou pelo pó das demolições de casas ou das obras de renovação da cidade. Este processo está presente, mas é elaborado de forma distinta, em que o indivíduo se destaca como filtro da interpretação da cidade, mais do que a cidade a observar-se a ela própria, isto é, a transformar-se a ela própria, como parece dar a entender Réda.

Como podemos perceber através da evolução das personagens ligadas ao universo urbano que sublinham um uso individual da cidade, o observador é também interveniente, contribuindo para a construção do seu discurso. Segundo Foucault, o discurso implica uma ideia de totalidade que se refere às várias produções textuais, ou outras, sobre uma determinada realidade, *i.e.* uma “formação discursiva”. O discurso constitui um universo e, por isso mesmo, a legibilidade desse discurso não se pode resumir ao que Kevin Lynch (2003) propõe no seu estudo em *A imagem da cidade*, em que a legibilidade do espaço urbano se resume às estruturas fácil e universalmente reconhecidas, deixando de parte todas as outras produções e usos que constituem a imagem da cidade, no que esta definição pode sugerir do ponto de vista semiótico e da descodificação dos múltiplos sentidos que concorrem para o seu significado. As personagens encarnadas pelos narradores das nossas crónicas urbanas são semiólogos da cidade, no sentido em que Barthes os definiu, atribuindo-lhes a qualidade de intervenientes na construção de uma imagem da cidade através das suas acções textuais. Ou, nas palavras de Stierle :

La ville, et surtout celle qu'on est en droit d'appeler la capitale des signes, est un inépuisable générateur de signes. C'est tout d'abord ici que la réalité des signes de la ville est devenue, sur un mode euphorique, l'aventure d'une

sémiose urbaine, d'une agitation infinie du sens sémiotique (Stierle 2001 : 24)

La Capitale des signes, de Karlheinz Stierle, refere-se a Paris, mas esta definição pode aplicar-se tanto ao Rio de Janeiro como a Lisboa, sem esquecer, evidentemente, que Paris, e sobretudo o discurso sobre a capital francesa, ilumina desde a modernidade as produções textuais sobre a cidade. Desde as personagens urbanas como o *flâneur*, até aos métodos de observação fragmentários e empenhados em desvendar os significados ocultos de objectos ou práticas da cidade, passando pelas *passages* de Benjamin às deambulações surrealistas de André Breton ou Aragon, que estas se têm consolidado enquanto formas de interpretação da cidade na literatura, especialmente nos textos de que nos ocupamos, as crónicas. Os discursos e as personagens de Paris inauguram, nesta tese, o discurso das outras metrópoles ocidentais. Começaremos assim a nossa viagem no Rio de Janeiro, passando por Lisboa para voltar a Paris, “a capital dos signos.”

CAPÍTULO 2

Conservar a cidade: crônicas de Carlos Drummond de Andrade

CIDADE. É mais fácil promover a decadência de uma cidade do que a sua conservação, *O Avesso das coisas – Aforismos*. (Drummond de Andrade 2003: 897)

2.1. A crónica, o Rio de Janeiro e Drummond de Andrade

Hoje em dia a camiseta serve para tudo, até (não principalmente) para vestir. E acompanha também a veloz deteriorização das coisas, sinal de finitude hoje mais visível do que nunca. Puxa, como as coisas acabam cada vez mais depressa! Não há mais condições para gravar palavras eternas em muros de catedral. Hoje estampam-se recados em camisetas descartáveis. Como esta crónica. “O que dizem as camisetas”, *Moça deitada na grama*. (Drummond de Andrade 2003:1119)

A cidade está, desde a sua fundação, associada à escrita que nasce simultaneamente da necessidade de comunicação entre os seus habitantes e da urgência de nomear os elementos que a constituem, permitindo o seu funcionamento social, topográfico e económico. Da circunscrição da cidade de Roma por Rómulo, passando pela escrita gravada na catedral, centro do burgo medieval, até à “camiseta descartável” e dos “recados” efémeros da modernidade, a cidade vive-se não apenas nas suas ruas, mas também na escrita que sobre ela e nela própria é feita. Constatamos que o suporte desta escrita pode mudar, assim como os seus objectivos imediatos; porém, escrever a cidade e escrever para a cidade constitui uma das *performances* fundamentais ligadas à sua habitação, na medida em que, aliando discurso e acção, garante a instituição do seu próprio território, funcionando como uma forma de produção do espaço.

Consideramos a cidade como resultado de práticas que abarcam as movimentações quotidianas dos seus cidadãos e, conjuntamente, todas as tentativas de interpretação e de apropriação do território, com vista à sua habitação plena. A escrita

da cidade desempenha uma destas práticas, funcionando como uma actuação individual no espaço, assumindo a forma de “táctica” orientada pelo sentido de oportunidade e improvisação. Queremos com isto dizer que, por um lado, gravar letras ou frases na pedra da catedral, dispor *graffitis* sobre uma parede branca, exibir cartazes e anúncios publicitários, escrever nas “camisetas descartáveis”, ou até escrever uma crónica, são formas, salvaguardando as devidas diferenças discursivas, de comunicar e de promover o encontro com a alteridade; por outro lado, a inscrição do sujeito no espaço prefigura a instituição de um território habitado segundo princípios particulares e individuais e, conseqüentemente, subversivos, porque se insurgem contra as estratégias discursivas organizadoras do poder da cidade.

A crónica é, por excelência, o texto sobre a cidade e tem um valor simultaneamente histórico e testemunhal, ao qual é acrescentado um valor dialogal quando esta muda de público e de estatuto. Com o desenvolvimento das cidades modernas, a crónica passou a ser também um meio de comunicação, uma forma de “recado” entre os cidadãos, se quisermos usar as palavras do autor brasileiro. De uma certa perspectiva, a crónica acompanha o processo de dessacralização e de secularização da cidade, visto que o interesse no seu valor simbólico de espaço tutelar da sociedade é substituído pela focalização no quotidiano mutável: “Puxa, como as coisas mudam tão depressa!”, desabafa prosaicamente o cronista, justificando as oposições discursivas que simbolizam as evoluções espaço-temporais ligadas à cidade.

Como podemos ler em epígrafe, as “palavras eternas” são substituídas por “recados” e as “catedrais” por “camisetas descartáveis”, onde se estampam mensagens, uma acção bastante mais provisória e perecível do que a de gravar a pedra da catedral. A experiência do espaço como prática e da escrita como habitação implica o reconhecimento de uma temporalidade renovável que na cidade se torna mais evidente,

não apenas pelas mudanças de cenário, mas pelos suportes discursivos, de carácter precário, que nos são oferecidos, como o do *outdoor* publicitário que, comparável aos textos de jornal, tem uma duração temporal limitada, embora, por isso mesmo, seja fiel à realidade urbana:

Amorosos de gosto mais refinado talvez achassem preferível que os dizeres do *outdoor* fossem outros. [...] Bob não pensou nisso, quis a mensagem directa aos transeuntes de hoje, na linguagem do dia. [...] Borboleta, rosa e jornal vivem horas curtas, mas renascem e documentam a permanência da vida. (Drummond de Andrade 2003: 1126-1127)

As diferentes formas discursivas acompanham a evolução da cidade, como é ilustrado por Drummond de Andrade na crónica “O que dizem as camisetas”, nos pares que opõem perenidade e imobilidade associadas a um centro (a localização da catedral a partir da qual a cidade se desenvolve), à efemeridade e mobilidade (o centro da cidade dá lugar a múltiplos centros). As oposições “catedral”/ “camiseta” e “palavras eternas”/ “recados”, para além de testemunharem a evolução do género da crónica no contexto urbano, permitem traçar os pontos de partida para a nossa reflexão sobre a experiência da habitação da cidade nas crónicas de Drummond de Andrade através dos gestos de conservação e “arquivagem”. Como afirma Drummond, a crónica, tal qual a borboleta ou a rosa, “vive horas curtas, mas renasce e documenta a permanência da vida”.

Os pares “catedral”/ “camiseta” e “palavras eternas”/ “recados” dizem muito sobre a escrita da cidade, sobre as circunstâncias em que é produzida, bem como a sua finalidade e os temas sobre os quais se debruça. De facto, na obra cronística de Carlos Drummond de Andrade, como teremos oportunidade de ver, estas oposições multiplicam-se em outros pares que não se relacionam apenas com o suporte da escrita, mas com a própria evolução do espaço urbano. Todavia, as diferenças de suporte discursivo a que o cronista faz referência apontam sobretudo para dois dos aspectos em

torno dos quais a experiência do fenómeno urbano se organiza nas suas crónicas: o aspecto temporal, ou seja, a percepção de um novo ritmo urbano e da crónica como o espaço discursivo que melhor se adequa à contemplação do quotidiano; e o aspecto espacial fragmentado, em ruínas, de uma cidade constantemente sujeita a um movimento de demolição/construção⁵. Estes dois aspectos são complementares, porque, aliando efemeridade e singularidade, fazem da habitação da cidade uma experiência de fronteira, na medida em que nos permitem compreender que este é o espaço do devir por excelência, em que se produz a história ao ritmo do quotidiano, o meio físico e social do homem contemporâneo.

Assim, depois de enquadrarmos as crónicas de Drummond de Andrade na escrita sobre o Rio de Janeiro, dedicaremos a primeira parte deste capítulo a uma análise da vertente temporal associada à cidade, sobre a qual o cronista se detém numa reflexão sobre as condições e ritmos da contemplação do espaço urbano. Com vista a clarificar o nosso entendimento da cidade como lugar de fronteira, analisaremos a questão da retórica das demolições e das ruínas enquanto linguagem da urbe moderna, factor que denuncia uma crise habitacional e de enraizamento do indivíduo no mundo, mas que, ao mesmo tempo, inscreve a cidade num ciclo temporal de renovação e continuidade. Abordaremos, finalmente, a crónica como arquivo da cidade e instrumento de conservação da sua memória, classificando e decifrando o presente e, ao mesmo tempo, transportando-a para o futuro.

Sendo a crónica, na sua essência, um texto de carácter temporal associado à vida na cidade, mais precisamente o texto da história da cidade, do seu quotidiano e da sua

⁵ Este jogo de destruição/construção foi já apontado por Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade*, a propósito das crónicas cariocas de Marques Rebelo (Gomes 1994: 93-95). O autor argumenta que a destruição do Rio de Janeiro, no início do século XX, fazia parte de um processo de encenação de uma nova ordem que visava apagar a imagem de cidade colonial (Gomes 1994: 103). Portanto, o Rio de Janeiro evolui, como todas as cidades, seguindo este processo, mas o que se revela interessante é que ele aparece como um dos assuntos principais das crónicas, do início do século XX até Drummond de Andrade.

evolução ao longo dos tempos, podemos, à luz das afirmações de Drummond de Andrade citadas em epígrafe, delinear a evolução deste género literário. Da crónica medieval à crónica moderna há, no entanto, um longo caminho percorrido, embora possamos retrair a sua história e concluir que muitas das características originais deste género literário se estendem até à contemporaneidade e àquilo que entendemos hoje por crónica⁶. Tal como a cidade medieval é descrita nos anais da história e nas crónicas régias, assim também a cidade moderna retoma este género, não apenas para documentar a evolução da urbe, mas para pôr em contacto os cidadãos com a sua própria cidade. No início do século XX, com o desenvolvimento das grandes metrópoles, a crónica exerce um papel privilegiado na comunicação urbana. Por um lado, através do meio jornalístico ou literário, e muitas vezes do cruzamento dos dois, e, por outro, porque constitui um ensaio de obras literárias de maior dimensão, como o romance, ou simplesmente por causa da identidade do cronista, que é simultaneamente jornalista e escritor.

A cidade do Rio de Janeiro, pela qual decidimos começar esta exploração urbana, antecede Lisboa e Paris, não apenas devido a uma organização cronológica dos autores que compõem o nosso *corpus*⁷, mas porque é uma cidade, embora mais recente do que as suas irmãs europeias, cujo desenvolvimento se encontra intimamente ligado ao género tradicional da crónica, que encontra na Carta de Pêro Vaz de Caminha sobre a descoberta do Brasil a sua origem remota:

Há entre o Rio de Janeiro e a crónica uma tal afinidade que chega a ser difícil fazer a história da cidade sem se evocar – desde os primeiros viajantes que adentraram maravilhados a baía – um dos numerosos

⁶ Esta questão será tratada mais pormenorizadamente no capítulo 5 desta tese que incide sobre as questões genológicas e a sua relação com a experiência do quotidiano da cidade.

⁷ Carlos Drummond de Andrade escreve nas décadas de 60 e 70, Maria Judite de Carvalho nas décadas de 70 e 80 e Jacques Réda nos anos 90 até ao presente.

cronistas que, tendo ou não nascido aqui, dela falaram. (Resende 1995: 11)

Beatriz Resende acrescenta ainda “que a crônica é modalidade de literatura urbana, não resta dúvida, mas no caso brasileiro há esta peculiaridade: é no Rio de Janeiro que o gênero nasceu, cresceu, se fixou” (Resende 1995: 35). E uma das grandes contribuições para o desenvolvimento do gênero é, sem dúvida, a obra em prosa de Carlos Drummond de Andrade, apontado como um dos grandes autores do momento áureo da crônica no Brasil, a década de 60⁸, mais precisamente de 1956 a 1968, com o início da era dos suplementos literários culturais até à publicação do *arbítrio AI-5*, que silencia a crônica.

Este gênero, especialmente ligado ao universo carioca, faz da cidade do Rio de Janeiro o símbolo do próprio Brasil. O Rio de Janeiro foi capital entre 1763 e 1960, dando depois lugar a Brasília. Todavia, o Rio de Janeiro ainda preserva uma aura de centralidade que as crônicas continuam a alimentar, visto que esta cidade, embora tenha perdido o estatuto de capital, desempenha ainda hoje um papel fundamental na construção de uma identidade nacional, não apenas pela sua vida intelectual e cosmopolita, mas também por ser o rosto mais conhecido do Brasil. Carlos Drummond de Andrade dedica alguns textos poéticos e cronísticos a esta mudança de estatuto político do Rio de Janeiro, nomeadamente na crônica “Viva o Rio” (Drummond de Andrade 2003: 1117-18) e no poema escrito dois meses antes da mudança da capital, “Canção do Fico” em *Versiprosa II*: “Rio antigo, Rio eterno/ Rio-oceano, Rio amigo, / O Governo vai-se? Vá-se! / Tu ficarás, e eu contigo” (Drummond de Andrade 1973: 528).

As crônicas sempre acompanharam a transformação do Rio de Janeiro, desde o tempo de cidade colonial e imperial até ao de cidade moderna, emblema da nova

⁸ Para uma análise pormenorizada deste período da história da crônica no Rio de Janeiro consultar “Memória da cidade disponível: foi um Rio que passou em nossas vidas. A crônica dos anos 60” de Ângela Maria Dias (Dias 1995: 57-75).

República, no início do século XX.⁹ A crónica teve vários e ilustres adeptos no panorama literário brasileiro a partir da época moderna: Machado de Assis, João do Rio, pseudónimo de João Barreto, Lima Barreto, em cuja herança se acomodam os escritos cronísticos posteriores de Carlos Drummond de Andrade ou Clarice Lispector, Rubem Braga, para citar apenas os nomes mais sonantes.

Muitas das crónicas de Drummond foram primeiramente publicadas em jornais como o “Correio da Manhã” ou o “Jornal do Brasil”, onde o autor trabalhou durante bastante tempo. Mas a sua carreira jornalística tem raízes mais antigas: colaborou na sua juventude com o “Diário de Minas”, “O Estado de Minas”, tendo também participado na primeira publicação modernista mineira “A Revista” (1925-1926), juntamente com o seu grupo de “papel de jornal” belo-horizontino do qual faziam parte João Alphonsus, Emílio Moura, Martins de Almeida, Abgar Renault¹⁰.

Carlos Drummond de Andrade publicou durante a sua vida literária mais de 10 volumes de crónicas, entre 1944 e 1987. Grande parte desta produção cronística está reunida na *Prosa Selecta*, publicada em 2003 pela editora Nova Aguilar para comemorar o centenário do nascimento do autor. Foi esta a edição que escolhemos utilizar como base de leitura para este trabalho, tendo em conta que reúne os contos e crónicas que em 1982 o autor definitivamente considerou como relevantes no panorama da sua obra de imprensa.

A vasta obra cronística de Drummond de Andrade oferece muitas possibilidades de análise, não só pela sua quantidade, mas pela variedade dos temas abordados. Sendo esta uma tese de enfoque comparatista, baseada numa perspectiva temática e não autoral, a nossa escolha dos textos cronísticos do autor recaiu sobre duas antologias: *Fala, Amendoeira* (1957) e *Cadeira de balanço* (1966). Estes dois livros encerram uma

⁹ Margarida de Souza Neves esclarece num breve mas claro artigo “História da crônica. Crônica da História” (Neves 1995: 15-31) as relações entre a história e o género da crónica no Brasil.

¹⁰ Ver *Horizontes Modernistas. O jovem Drummond e o seu grupo em papel jornal* (Curry 1998).

visão coesa da cidade e, sobretudo, constituem um exercício metareflexivo sobre a sua escrita. A nossa análise da conservação do espaço urbano na obra de Drummond de Andrade centrar-se-á, assim, nestes dois livros, sem, no entanto, deixarmos de referir outras crónicas do autor, nomeadamente as de *Passeios na Ilha*, cuja análise dá lugar ao último subcapítulo. No caso das antologias *Cadeira de balanço* e *Fala, Amendoeira*, por serem aquelas sobre as quais incide principalmente este trabalho, reportar-nos-emos às edições específicas consultadas,¹¹ ambas publicadas pela Editora Record, em 1998.

2.2. Do “andar em mim” ao “andar na rua”: aspectos da contemplação do quotidiano

É importante lembrar que as crónicas de Drummond de Andrade não foram todas publicadas em jornais. O próprio autor refere, na introdução a *Cadeira de balanço* (1966), que o seu livro constitui uma escolha de crónicas reunindo textos inéditos e textos publicados noutros volumes, alguns de poesia, outros de autoria múltipla. Esta precisão do autor sustenta o nosso argumento, que será desenvolvido em pormenor no capítulo 5, de que uma crónica não é necessariamente um género jornalístico sujeito às

¹¹ Visto que esta tese se ocupa de crónicas numa acepção que ultrapassa os limites do jornalismo, não é relevante o acesso directo à fonte, neste caso, o jornal. Consideramos que no âmbito deste trabalho é mais pertinente considerar as crónicas que foram publicadas em livro e seleccionadas pelo autor que, com este gesto, institucionaliza no seio do sistema literário este género associado ao universo da imprensa. Esta escolha permite também estabelecer critérios de igualdade relativamente aos dois outros autores tratados nesta tese. Todos os textos analisados são textos oriundos de antologias ou livros que originalmente publicam a obra dos autores. No caso de Jacques Réda, visto que os seus textos não têm a mesma ligação à imprensa que alguns dos textos analisados de Carlos Drummond de Andrade ou Maria Judite de Carvalho, esta questão não é relevante.

contingências da imprensa, mas que, pelo contrário, é um género literário híbrido, associado ao relato de uma experiência pessoal do espaço, neste caso de cariz urbano e fortemente marcado pela dimensão temporal, como aliás o próprio nome e a etimologia (*cronos*) indicam.

A questão da definição do género é partilhada, em geral, por muitos autores que escrevem crónicas, *inclusive* pelos três nomes cuja produção cronística forneceu o *corpus* desta tese. Os cronistas procuram eles próprios justificar a escolha do termo “crónica”, o que aponta, desde logo, para um sentimento de indefinição relativamente à forma como estes textos poderão ser recebidos pelo público. As notas explicativas relativas aos títulos e à compilação dos textos são, por isso, elementos paratextuais constantes, como em *Cadeira de balanço*:

Cadeira de Balanço é móvel de tradição brasileira que não fica mal em apartamento moderno. Favorece o repouso e estimula a contemplação serena da vida, sem abolir o prazer do movimento. Quem nela se instale poderá ler estas páginas mais a seu cómodo. Daí o título do livro, a que procurei também dar certa arrumação, dividindo-o em secções com subtítulos uniformes. Para isso, tive de mudar os títulos com que esses escritos foram divulgados anteriormente. Uns poucos andavam dispersos em livros de autoria múltipla: “A abobrinha”, “A cabra e Francisco” e “O compositor e seu festival”, em *Quadrante I*; “No restaurante” e “A contemplação do Arpoador”, em *Quadrante II*; “Caso de escolha”, “Compra uma cadeira”, “Assiste à demolição”, “No lotação”, “A casadeira”, “A descoberta do mar” e “A uma senhora” em *Vozes da Cidade*. Trazendo-os para aqui foi como se recolhesse objectos emprestados a vizinhos, aliás simpáticos. Todas as demais crónicas são inéditas em livro. Vamos sentar. (Drummond de Andrade 1998b: 8-9)

A “cadeira de balanço” é assim uma metáfora da própria crónica, sendo esta um tipo de texto em que se verifica a inscrição do movimento da deambulação do olhar e dos passos do cronista, que enceta uma reflexão sobre o processo de observação do quotidiano. Conjugando mobilidade e imobilidade, contemplação e ritmo, a crónica traduz a experiência da cidade, testemunhando as múltiplas vozes e personagens que a

percorrem, desfilando sob o olhar do cronista e simultaneamente do leitor, que se dispõe também à observação dos quadros e das cenas descritas. Mais ainda, o leitor presta-se à observação do próprio cronista a observar a realidade. Note-se que a contemplação da cidade, através da crónica, sugere a presença de um observador de “segunda ordem”¹² que destaca a consciência do próprio processo de observação e não apenas da “coisa observada”. Por isso o sujeito da observação, o cronista que se observa a observar, é ele mesmo implicado no processo que descreve. Para além do mais, o leitor é convidado a testemunhar o processo de observação do próprio cronista, o que sublinha que o processo de interpretação do leitor passa por um protocolo de comunicação que o cronista institui em forma de convite. Aliás, a própria crónica é um género que exige um exercício comunicativo explícito entre cronista-leitor (já mencionámos a sua característica dialogal ao referimos a troca de “recados” na cidade sugerida por Drummond), visto que este se destina, neste caso, a um público de imprensa, conhecedor do quotidiano a que o autor se refere. Verifica-se, portanto, uma partilha de conhecimento sobre o real inerente à compreensão do conteúdo da crónica, que é depois enriquecida neste movimento dialogal entre o cronista e o leitor, interpelado directamente pelo cronista no seu texto: “Vamos sentar”.

Consequentemente, existe uma contemplação conjunta da cidade e uma cumplicidade sugerida pelo tom coloquial e familiar que o cronista emprega ao convidar o leitor a observar com ele os “casos” do quotidiano do Rio de Janeiro. As crónicas e a sua diversidade de temas sucedem-se ao ritmo de uma conversa entre leitor e cronista, embalados pelo movimento familiar/intimista da cadeira de balanço. Esta inclusão explícita do leitor no processo de observação do quotidiano faz com que o texto alcance

¹² “We shall call observations of observations second-order observations. Considered as an operation, the second-order observation is also a first-order observation. It observes something that can be distinguished as observation. Accordingly, there must be *structural couplings* between first- and second-order observations, which guarantee that something is observed at all in the mode of second-order observation”(Luhmann 2000: 55-56).

a dimensão de prática e de construção do quotidiano a que nos temos vindo a referir. Visto que a posição exterior do observador do mundo – a do cronista – é interiorizada pelo observador de “segunda ordem”, o objecto observado, a cidade, deixa de ser um mero espaço ou cenário, para se transformar num elemento constitutivo da vivência urbana.

Tal perspectiva da contemplação do espaço urbano é devedora da emergência do *flâneur* na cidade do século XIX. Esta personagem ligada à história da cidade moderna traz consigo a “urbanização da observação”, na medida em que o *flâneur*, neste caso associado ao cronista, faz parte da cena descrita: “The *flâneur* is observed while observing” (Ferguson 1994: 27), sendo parte integrante do cenário da cidade. Ou seja, observador e espaço são elementos co-dependentes e atribuem-se mutuamente sentido, desempenhando ambos um papel activo. É, pois, neste diálogo entre o observador e o quotidiano que o leitor pode testemunhar a dinâmica da cidade, porque verifica a convivência destes dois elementos. Ao mesmo tempo, entra também ele na “conversa” e participa na experiência do espaço, multiplicando as possibilidades de actuação e interpretação da própria cidade, que assim pode ser vivida nas suas ruas e nos textos que sobre elas e para elas se escrevem. Deste complexo jogo de espelhos resulta a conclusão de que compreender a cidade passa pelo reconhecimento de que não há sobre ela uma visão única e que, inclusivamente, ela ultrapassa os limites temporais e espaciais em que se verifica um acontecimento preciso¹³. As visões da cidade desdobram-se nos discursos.

Para além de apresentar a organização deste volume, a nota introdutória supracitada indica também algumas pistas de leitura que dizem respeito, não apenas a este livro de crónicas, mas também à própria natureza das crónicas urbanas que

¹³ “Second-order observation affects the modality of whatever appears to be given and endows it with the form of contingency, the possibility for being different. And, for the sake of including the excluded, it must constitute a world that, for its part, remains unobservable” (Luhmann 2000: 67).

Drummond de Andrade nos apresenta noutros volumes em prosa. Consideremo-la, por isso, como ponto de partida para a análise das questões relacionadas com a escrita da cidade na sua obra, aceitando o convite do cronista: “Vamos sentar”.

A cidade é observada a partir da cadeira de balanço¹⁴, “móvel da tradição brasileira que não fica mal em apartamento moderno [...] e estimula a contemplação serena da vida, sem abolir o prazer do movimento”. Ao abrir o seu livro com esta afirmação em epígrafe, Drummond de Andrade inscreve a observação do Rio de Janeiro na esteira de uma *flânerie* urbana, ou seja, na deambulação herdeira das práticas de observação nascidas com a cidade moderna e desenvolvidas na poesia e prosa poética de Baudelaire. Mas a *flânerie* de Drummond apresenta-se como renovada e enraizada na tradição brasileira, como a cadeira acerca da qual escreve. O *flâneur*, desta vez, divaga sentado, no seu apartamento, percorrendo através da escrita os casos do quotidiano. Sabemos que a figura do *flâneur* é histórica e que, tal como é descrita por Baudelaire ou W. Benjamin, não tem lugar na cidade contemporânea, visto que já não está associada à figura do burguês ocioso e curioso dos novos objectos de consumo da cidade moderna. A imagem que temos do *flâneur* drummondiano não corresponde à do *dandy* desocupado do século XIX, tendo, contudo, ainda uma ligação às personagens urbanas marginais. Trata-se de uma *flânerie* sobretudo textual, embora seja sugerida pela actividade física da deambulação na cidade, mas dependente das obrigações do cronista.

Acerca da ideia de *flânerie* “renovada”, acrescente-se que Drummond de Andrade chama ainda a atenção do leitor para o facto de que é no discurso que reside pelo menos uma parte da vida da cidade brasileira, para além daquela que se vive nas ruas. A referência ao “móvel” e ao “movimento”, associados ao baloiçar da cadeira,

¹⁴A cadeira de balanço é tema de outra crónica publicada no mesmo livro. Drummond de Andrade aponta para a dimensão idílica e contemplativa associada a este objecto: “Feliz é o meu amigo: comprou uma cadeira de balanço e está na fase de namoro com ela. [...] Bonita coisa, cadeira de balanço. [...] Suas curvas se lançam com decisão, mas são doces, domésticas, convidam o camarada a sentar, a balançar sobre o mundo...” (Drummond de Andrade 2003: 487-488).

aponta para o carácter itinerante das suas crónicas, cuja leitura deve ter subjacente o tom da conversa e do passeio. Embora haja uma interiorização da cidade, na medida em que é observada a partir da cadeira de balanço, o movimento e o prazer da deambulação não são excluídos. Como comenta Cláudia Poncioni a este propósito, Drummond faz conviver “le traditionnel dans le moderne, le temps d’une pause consacrée à la réflexion dans la vie agitée des grandes villes, sans pour autant plonger dans l’immobilisme ni le passéisme” (Poncioni 2000: 77). Esta interiorização e a referência ao leitor alargam o processo de contemplação da cidade, fazendo indirectamente alusão à infinitude de práticas e leituras de que o espaço pode ser objecto. A partir de uma perspectiva tradicional da *flânerie*, o sujeito é o observador de “primeira ordem”, aquele a quem é atribuído em exclusivo o papel da contemplação do espaço. Portanto, neste apelo ao leitor, que observa o *flâneur* a observar e a observar-se, Drummond de Andrade dá força à vertente discursiva inesgotável da cidade. É com este espírito que o leitor é convidado a sentar-se e a ler as suas crónicas participando também, porque de uma conversa se trata, na elaboração de um discurso do quotidiano.

O tempo da contemplação é, assim, destacado como um elemento fundamental. O ritmo cadenciado e lento propiciado pela cadeira de balanço, como o ritmo do passo, do *solex* ou da bicicleta (que vamos encontrar em Jacques Réda), é mais propício à observação dos pormenores que desmentem a visão panorâmica e enganadora dos guias turísticos de uma cidade. Ao mesmo tempo, estas formas de locomoção garantem a boa concatenação de episódios e fragmentos que preenchem o tempo da cidade, que é um tempo “a passar”, um tempo do presente, metonímico, na medida em que é construído através de associações de imagens, como teremos a oportunidade de observar também com mais detalhe no capítulo 3, dedicado às crónicas parisienses de Jacques Réda.

Apenas quando é percorrida a cidade pode ser observada e interpretada,¹⁵ obedecendo mais a uma lógica sincrónica do que diacrónica.

Tendo em conta esta natureza móvel dos seus textos, Drummond de Andrade preocupa-se também em privilegiar uma “certa arrumação” das imagens, organizando-as e concatenando-as neste volume sob forma de “casos”, termo derivado das características do acaso e da singularidade dos momentos captados, ou subordinando-as a um enraizamento espacial preciso, “No aeroporto”, “No terraço”, ou ainda sublinhando a importância da acção sobre as particularidades das personagens: “Vende a casa”, “Compra uma cadeira”, “Assiste à demolição”. O leitor, perante este desfilar de episódios, assemelha-se a um espectador que assiste a um filme, associando situações independentes que compõem a manta de retalhos do quotidiano de uma cidade. A aproximação entre a crónica e o cinematógrafo, proposta por Renato Cordeiro Gomes a propósito de João do Rio e do seu livro *Cinematographo* parece-nos, por isso, muito interessante e pertinente:

As crónicas, à semelhança das cenas das fitas, captam a enorme sucessão de acontecimentos e personagens. [...] A analogia com o cinematógrafo não só se relaciona à crónica enquanto género adequado para fixar a superfície cambiante da cidade, mas à própria maneira fragmentada, fugaz, de vê-la. (Gomes 1994: 110)

Ainda relacionada com uma observação “fragmentada” e “fugaz” da cidade, a abertura de *Cadeira de balanço* adianta indicações sobre o ritmo e as características da contemplação da cidade que se apresentará “cambiante”, o que lhe confere um certo pendor enigmático, dependente das escolhas e interpretações do leitor-observador-

¹⁵ Uma actividade aliás cada vez mais complicada de levar a cabo se tivermos em conta a invasão de vias rápidas que alastram nas novas metrópoles, por exemplo, como nas cidades americanas onde este deixa de ser um método de análise do quotidiano. Esta é uma consequência da transformação da cidade em megalópole pós-moderna. Ver a este propósito Sá, Lúcia. 2007. *Life in the Megalopolis: México City and São Paulo*. New York: Routledge.

companheiro de conversa. A cidade é, portanto, um espaço sempre em construção, estendendo-se para lá dos seus limites temporais e espaciais, sobrevivendo e reformulando-se permanentemente no discurso.

As técnicas da observação do quotidiano são um dos temas importantes neste livro de Drummond de Andrade. Sobre a questão do ritmo da contemplação, o autor insiste noutro texto (“Anda a pé”) reunido no mesmo livro:

Do Leme ao Posto 6, a viagem é proporcionada aos recursos menores de que disponho. A meta é visível, a curva da praia dá ilusão de proximidade. O caminho reto, no mar, não levaria tempo. Contudo sinto que é tempo de desperdiçar tempo, e nenhum veículo dará transporte igual ao dos pés, ambiciosos da marcha.

Tomar a calçada entre rua e praia que não se interrompe, e permite criar um ritmo pessoal e constante. A outra calçada é um andar-na-rua, entre percalços, sinais verde-vermelhos, dispersão. Esta é um andar-em-mim, por mim, comigo. Caminho particular, que se desdobra lateralmente até onde o navio some e o farol pisca: do outro lado registra o latejar dos homens sem se subordinar ao seu império. Entre mar e terra, um homem exerce a felicidade do movimento, só, descompromissado, na noite que o envolve. (Drummond de Andrade 1998b: 51)

Os recursos de locomoção do cronista são modestos – apenas “os pés ambiciosos da marcha” –, mas são os que o levam mais longe na sua imaginação: a escrita da crónica faz-se ao ritmo do percurso do *flâneur* sem limitações de tempo. Na verdade, o tempo do *flâneur* corresponde precisamente a uma ausência de tempo na sua aceção cronológica, medida pelo relógio, que delimita as partes do dia e as tarefas a ela associadas, que, na vida ocupada da grande cidade, por oposição à vida no campo, se tornam tão angustiantes. O gesto irreverente de “desperdiçar o tempo” do cronista-*flâneur* impõe-se como uma atitude que contraria a organização temporal da cidade e dos seus movimentos migratórios pendulares:

Carros vão passando, com a pressa que têm de se verem livres de dirigentes e passageiros. Corrida para o sono e a morte, a recomençar

amanhã e todos os dias; a morte e o sono recuam sempre, só atendem a uns tantos para se furtarem a muitos outros. Que sentido tem uma parte da cidade esvaziar-se para intumescer outra parte? Migração interna da fome, do cansaço ou do amor, a desenvolver-se em sentido inverso daqui a poucas horas. Andar a pé, no flanco dos motorizados, dá uma imprevista calma. (Drummond de Andrade 1998b: 51-52)

Ao descrever a sua disposição física, à qual atribui a mesma importância concedida a um acontecimento, o autor sublinha o registo de uma experiência individual do espaço a que chama “andar-em-mim”, por oposição a “andar-na-rua”. O cronista anda contra o tempo e contra a morte, ao contrário dos outros que para eles correm. O “andar-em-mim” convoca a intimidade do sujeito que projecta no espaço a sua experiência e torna-se claro que a *rêverie* e as analogias psicanalíticas não são do domínio exclusivo dos espaços interiores, como sugere Gaston Bachelard. Este estado reúne o caminho e o sujeito, atribuindo ao caminhar uma dimensão de investigação existencial¹⁶, oposição que define os dois estatutos do “andar” na cidade.

Esta tensão denuncia ainda o carácter marginal do *flâneur*, na medida em que não segue os modelos temporais organizadores da sociedade urbana. A sua fuga ao tempo das “migrações” assume-se como um gesto que desafia a ordem instituída e adquire a forma de uma *ruse* que se aproxima do domínio da improvisação e da tática (De Certeau 2004), desafiadora da percepção da cidade enquanto conceito impenetrável e mecânico na sua gestão do tempo. Isto é, “andar a pé” constitui um gesto de apropriação do espaço regido por necessidades individuais que subvertem a ordem estratégica pendular que orienta a cidade: “Que sentido tem uma parte da cidade esvaziar-se para intumescer outra parte?”.

Saliente-se que os gestos e o próprio corpo são os instrumentos com os quais vivemos a cidade e fazemos dela a nossa cidade ao reconhecê-la; por isso este ritmo do

¹⁶ “ [...] cumpre não esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho” (Bachelard 2000: 30).

“andar-em-mim” proporciona a fusão do indivíduo com a paisagem (“a felicidade do movimento” e a “imprevista calma”), embora garanta sempre a distância necessária entre observador e observado. O cronista regista o movimento e a presença dos outros, mas não se mistura com eles. Como o *flâneur* moderno, ele serve-se da multidão e da paisagem urbana, mas diferencia-se delas, pois é uma figura individual e consciente, por oposição à multidão cujas características de alienação e indiferenciação parece sugerir. O cronista opõe o seu “caminho particular” ao “latejar dos homens subordinados” pelas leis urbanas, opondo a sua tática pessoal a um estratégia organizacional.

Se há pouco nos referimos a uma *flânerie* inovadora a propósito do novo ponto de vista que oferece a leitura da crónica, interiorizando o exterior e a sua própria observação e colocando em diálogo o cronista, o leitor e o objecto, encontramos agora, na crónica “Anda a pé”, as características fundamentais do *flâneur* moderno. Descrito por Baudelaire ou Walter Benjamin, esse indivíduo urbano vive à margem das leis instituídas e, apesar de exaltar a sua paixão pelos movimentos da multidão e do seu quotidiano, não se mistura com ela, guardando sempre uma posição de superioridade. O cronista, para registar os gestos da multidão, tem de adoptar uma posição contemplativa, nem excessivamente distanciada, nem demasiado imersa na turba, como à distância de uma janela, por exemplo, para usar as suas próprias palavras na crónica “Olha a chuva”:

Do meu janelão contemplo a rua e anoto a triste fauna de formigas enroladas em plástico, disputando lugar em coletivos que espadanam lama. São corridas, pulos, esbarrar de guarda-chuvas em guarda-chuvas, mais adiante a solidão existencial daquele vulto recortado em chuva como no cobre de uma gravura, silhueta mísera de quem não espera mais nada, para quem se tornou indiferente chover ou fazer bom tempo. (Drummond de Andrade 1998b: 64)

Ao observar o tempo a passar nos gestos dos cidadãos, no movimento do trânsito da cidade em direcção ao final da tarde e do sono¹⁷, recomeçando incessantemente, a contemplação do cronista é semelhante ao movimento regular da cadeira de balanço, objecto que escolheu para ilustrar a sua escrita do quotidiano do Rio de Janeiro. A própria recorrência temática nas várias crónicas que citámos é naturalmente significativa a este respeito. Não se trata de procurar a originalidade, mas de reproduzir a atitude de repetição de que a cidade é inevitavelmente feita. Assim, o cronista regista o movimento pendular da multidão, a eterna renovação dos espaços e a migração das horas; inscreve o passar do tempo ao qual, mesmo tentando distanciar-se do destino da “triste fauna de formigas”, também ele está sujeito e que destaca na emergência do “vulto recordado” na multidão, marca da “solidão existencial”, caracterizadora da cidade moderna, e que a crónica visa sublinhar.

Esta forma de observação da cidade assente na repetição e na oposição entre singularidade e colectividade relaciona-se com a dimensão metonímica do funcionamento do espaço urbano, à qual está associada a noção de fragmento a que nos temos vindo a referir como elemento de mediação entre o espaço e as possibilidades da sua habitação. Segundo as considerações de Joachim von der Thüsen (2005), no ensaio intitulado “The City as a Metaphor, Metonym and Symbol”, a cidade pode ser encarada como um ideal, a nível simbólico, e como um corpo ou monstro dotado de vida com um significado metafórico. Mas também pode ser o espaço por excelência do conhecimento metonímico, na medida em que a apreensão do seu significado se faz através de um deslizamento de sentidos, a partir das associações possíveis entre o que se vê e o seu significado, como ilustra o movimento vespertino das ruas do Rio de Janeiro, de que

¹⁷ Momento ao qual alude também na crónica “Contemplação de Ouro Preto” de *Passeios na Ilha*: “É a multidão dos que regressam de um dia de trabalho no Rio. Não há visão mais impressionante das imperfeições e incoerências de uma grande cidade, do que esta, a repetir-se inexoravelmente todas as tardes, noite adentro” (Drummond de Andrade 2003: 248).

nos fala Drummond na sua crônica. A cidade é uma manta de retalhos de vários elementos e de vários pontos de vista, sendo a contemplação serena, ao ritmo dos passos e do balanço da cadeira, única forma possível de descodificar os seus segredos. Quem escreve a cidade, o cronista, faz parte da cidade e é nessa condição que poderá revelá-la, com as suas limitações inerentes: “Here the speaker is in the middle of things. For a moment he looks at the city as a scene, but he cannot keep this distance. Structure, overview, order – they are all lost” (Thüsen 2005: 5).

A metonímia, ao contrário da metáfora, é a figura da contiguidade. Privilegia o encontro com a alteridade e, por isso, o conhecimento é gradual e analítico, implicando uma perda de individualidade e uma fusão com o espaço: “O andar-em-mim, do princípio, tão leve se fez que agora é um fora e acima de todos os mins pontiagudos, feridos desarvorados, que a vida ia acumulando” (Drummond de Andrade 1998b: 53). Este estado de contemplação e esta forma de observar a cidade, através da despersonalização do sujeito que passa de um “andar-em-mim” para o “fora de si,” permitem descobrir realidades paralelas e as múltiplas possibilidades que o Rio de Janeiro oferece: encontros com escritores na calçada ou com figuras insólitas na rua e na “lotação”, as “figuras que a gente encontra”¹⁸ e que constituem a matéria poética do cronista:

Tenho a posse de inúmeros bens que não me pertencem e de que desfruto copiosamente. [...] Esses bens são: o sol [...] a lua [...] as árvores do Passeio Público e do Campo de Santana, que alguém se esqueceu de cortar; a montanha, as crianças brincando no play-ground ou a caminho da escola [...] os versos de três poetas [...] certos prazeres como andar por andar [...]. (Drummond de Andrade 1998b: 66-67)

¹⁸ Título de uma secção de *Cadeira de Balanço* que reúne encontros que têm lugar em vários locais da cidade: “Na estrada”, “No aeroporto”, “Na rua”, “No lotação”, “No elevador”. Trata-se de encontros fortuitos de indivíduos em situações do quotidiano que o cronista se limita a descrever, constituindo cada um dos episódios uma imagem do quotidiano.

As crónicas relatam encontros na cidade que, na sua heterogeneidade, constituem o filme dos dias que Drummond de Andrade procura captar. Mas a cidade, que é o espaço de todas as possibilidades e do anonimato é, consequentemente, também o lugar do mistério e da ameaça do desconhecido. Até se (re)conhecer a cidade, existe apenas incomunicabilidade entre o cidadão e a urbe, tendo em conta que mesmo depois deste reconhecimento a ameaça do desconhecido continua sempre presente. Nunca sendo anulada, coloca a interpretação da cidade num domínio paradoxal que faz parte do seu “fascínio” que Baudelaire, por exemplo, associa a um sentimento de “repulsa” e nas palavras de Drummond se traduz em “angústia”. Todavia, a escrita destes textos é uma tentativa clara de apropriação da cidade, sendo que é no texto que se “domina” e se transforma o espaço em território habitado. O registo destes encontros constitui, por isso, um “bem”, na medida em que permite ao sujeito construir a sua própria identidade, baseada na pertença a um mesmo lugar:

Em página excelente, um escritor contava-nos há pouco sua angústia diante da cidade grande a que ele chega pela primeira vez, ou pela segunda, ou todas as vezes que chega. Até que a domine, como homem domina mulher, com força e não sem ternura, o sentimento é de fragilidade em face da hostil e ruidosa confusão (Drummond de Andrade 2003: 54).

A crónica de Drummond de Andrade é resultante de uma actividade deambulatória e visa um enraizamento no espaço. Reconhecemos aqui as duas formas essenciais que ligam o homem ao seu território: a viagem e a permanência, em cuja relação, como esclarece Helena Buescu num ensaio sobre um romance de António Lobo Antunes¹⁹, se materializa o processo de habitar o espaço. São movimentos opostos e complementares: o objectivo da viagem é dar sentido ao espaço a que se regressa, embora tal nem sempre seja possível, não fosse esta tentativa uma forma de “odisseia”

¹⁹ (Buescu 2008: 295).

urbana, em que o cronista se perde no emaranhado do quotidiano para chegar enfim a uma compreensão da cidade, da sua cidade, enquanto território que habita e que fundamenta a sua existência²⁰.

Não podemos esquecer também que a habitação da cidade alcança outros horizontes que passam pela responsabilidade social, como não podemos ignorar o valor responsivo da crónica que procura mudar um determinado estado de coisas, instaurando um novo discurso urbano baseado na observação de singularidades. Neste espaço anónimo e indiferenciado, o *flâneur*-cronista, pela sua marginalidade, sublinha a diferença. Por isso ele é provocador, não se mistura com a multidão, tem um valor político na cidade, na medida em que denuncia a sua organização. Assim, o diálogo do cronista com a cidade transforma-se num instrumento que, para além de dar conta da polifonia da urbe, das suas múltiplas possibilidades, vem quebrar o silêncio e re-nomear o que é anónimo, destacando-o e valorizando-o pela sua originalidade.

A crónica, enquanto lugar de encontro privilegiado na comunicação urbana, apresenta-se como uma forma de compreensão e sobrevivência na cidade. A habitação deste território implica a adopção de uma posição individual em relação ao espaço e é nessa medida que a figura do *flâneur* é convocada, porque ao alimentar-se da vida exterior que a cidade lhe oferece, mas seguindo um percurso alheio ao da multidão, sublinha a ideia de que há percursos individuais na cidade, sendo que estes são movimentos de apropriação subjectiva do espaço. O “andar em mim”, formulado por Drummond de Andrade, quebra a homogeneidade da cidade resultante da dessacralização do espaço urbano que, segundo Pierre Sansot,²¹ se deve ao progressivo desaparecimento de hierarquias. A táctica de observação baseada na colecção de

²⁰ “Estranha condição, esta, em que habitar um território não parece ser possível senão a partir de um *outro* território, que é também o território do outro” (Buescu 2008: 297).

²¹ “Cette désacralisation n’est concevable que sous la poussée de nouvelles conditions : apparition de l’égalité politique ou pénétration en profondeur de la discipline géométrique” (Sansot 1996 : 43).

pormenores de figuras e espaços permite reconhecer uma outra cidade que vive nas margens da disciplina social ou geométrica. A cidade surge, assim, como uma “contração temporal” resultante de acumulações e exige ao cidadão o reconhecimento da sua dimensão arqueológica, isto é, a compreensão de que ela vive sobre as suas próprias ruínas e da transformação dos seus cenários.

2.3. As demolições e a celebração da continuidade urbana

A cidade das crônicas de Drummond de Andrade está permanentemente em construção, sendo os seus textos testemunho desse movimento dinâmico e carregado de temporalidade, que exige do observador uma atitude contemplativa. Associado a este fluir temporal está, na obra de Drummond de Andrade, o motivo das demolições,²² importante elemento sobre a dinâmica do espaço. São várias as crônicas em que surge este *topos* tradicional da efemeridade da vida e do qual tanto a crônica como a cidade se alimentam. A referência recorrente a esta forma de destruição do espaço traduz uma ligação tácita que o cidadão estabelece com os lugares em que circula. A indiferença a que se associa a rotina da vida dos indivíduos na cidade moderna apenas é perturbada quando se manifesta a ausência de algum dos seus elementos constituintes. São estas falhas que estimulam a reflexão do poeta-cronista e funcionam como elemento de mediação entre o espaço e o sujeito, bem como entre o passado e o presente da vida da

²² Ver dois poemas de Drummond de Andrade a propósito do tema das demolições e da crise da habitação: “Morte das casas de Ouro Preto” e “A um hotel em demolição”.

cidade. Estas demolições, ou “dissoluções”, têm um impacto directo nos seus habitantes: ao fechar uma loja, ao ser destruída uma casa, é uma parte da vida do cidadão que desaparece para dar lugar a uma nova fase.

A secção “Lugares” de *Fala, Amendoeira* (1957) é particularmente marcada pela presença das demolições. Todas as crónicas aqui agrupadas se referem a ruas ou locais habitados em vias de destruição:

Bem sei que a vida é ‘duração e mobilidade’, como ensina o filósofo, e não há razão de melancolia: a loja será desmanchada [a livraria José Olympio] para se recompor em edifício novo, nós mesmo, com o tempo, seremos recompostos sob novas espécies, e o facto de não termos consistência física da permanência na transformação não impede o seu alegre desenvolvimento. (Drummond de Andrade 1998a: 27)

A demolição, inevitável no espaço urbano, deve corresponder às crescentes e exigentes necessidades de mobilidade e habitação dos seus cidadãos. Associada à destruição, está a renovação de um cenário e a promessa de novas experiências, sendo que, por isso, as demolições não são necessariamente motivo de saudosismo ou de lamentação relativamente à passagem do tempo, antes serão possibilidades de mudança, enriquecimento e liberdade. Contudo, a constatação da passagem do tempo, exibida nos edifícios caducos, nem sempre é facilmente gerida pelo indivíduo. Impõe-se, portanto, um tempo de luto, em que se procede à construção de uma memória do passado, para que esta possa acolher uma nova estrutura no presente. A cidade, mais do que um conjunto de edifícios, é um corpo sujeito à erosão do tempo. É neste corpo que o cidadão se revê e por isso a cidade é um espelho de si mesmo. Ora, corpo e cidade são indissociáveis, como sugere Richard Sennett em *Flesh and Stone* (1994), pois é com o corpo que percorremos as suas ruas. Assim sendo, as transformações que a cidade sofre relembram ao cidadão a sua própria destruição:

De qualquer modo, e por mais alheio que me reconheça à sorte do Camiseiro, sinto-me solidário com ele nesta hora de dissolução. É a relação invisível mas real entre o morador e a sua cidade. Tudo o que acontece nesta bate no peito daquele e retumba com maior ou menor intensidade. [...] Fui incendiado com o Parc Royal e com o Cinema Alhambra; tive pesadelos de madrugada com o prédio do Elixir de Nogueira; demoli-me com a Praça 11 e reverdeci nos jardins de Botafogo; estou sempre em construção, demolição, reconstrução; caem-me do tórax os azulejos das velhas fachadas da Rua do Lavradio, desapareço rangendo com os bondes da Zona Sul, torno-me sujo e vulgar com as lanchonetes, circulo como térmita nos subterrâneos de O Dragão, sou as casas e os becos e os parques e o cais e a pérgula da Copa e o boteco próximo ao Hospital dos Servidores do estado onde se espera a hora de visitar o doente pobre... [...] Adeus, estrutura velha. É hora de inventar um nome novo para novas loucuras. (Drummond de Andrade 1998b: 132-133)

Nesta crónica, o cronista assume as formas do espaço urbano através de uma espécie de analogia cujo ponto-limite consiste na própria identificação material. Atente-se na escolha verbal e na construção perifrástica que intensifica a comparação: a cidade “bate no peito” de um corpo que, como ela, “é incendiado”. O sujeito metamorfoseia-se em cidade: “demoli-me [...] estou sempre em construção, demolição, reconstrução; caem-me do tórax azulejos [...] desapareço rangendo [...] torno-me sujo e vulgar. Sou as casas e os becos e os parques e o cais.” O corpo do cronista espelha as mudanças da cidade, sublinhando que a sua forma é produto da experiência de cada um dos seus cidadãos e também que as mudanças na sua estrutura aparente e física (ruas, edifícios, lojas) afectam o seu quotidiano. Há uma fusão do corpo do indivíduo com o corpo da cidade que alimenta uma reflexão metafísica do sujeito que a percorre. Saliente-se ainda que o motivo das demolições e destruições está também presente na poesia do autor brasileiro. Affonso Romano de Sant’Anna aponta-o como uma das linhas fundamentais da sua poética, enumerando e analisando os vários motivos que a ele se ligam, como o corpo, as casas e a cidade. Segundo o autor,

Destruição aí é um componente da viagem, acidente natural da travessia, desgaste pago pelo movimento de quem conquistou algo. Destruição e Construção permanentes: metamorfoses do Ser. (Sant'Anna 1980: 146)

Conjugando-se vida e destruição, a cidade é “metropolis e nekropolis”, segundo as palavras tomadas por empréstimo a Lewis Mumford em *The City in History* (1991: 239), porque ela é simultaneamente espaço de vida e de morte. Sendo a cidade a extensão do homem²³ e, como ele, um corpo em ruínas, na medida em que é resultado de sucessivas camadas de destruições e construções, a cidade constitui um corpo arqueológico, que guarda em si memórias de um passado, ao mesmo tempo que acolhe novas experiências, também elas finitas e votadas à condição de palimpsesto espacial e discursivo.

Corpo e cidade associam-se para complexificar a experiência do espaço urbano, problematizando as suas condições de habitabilidade: como habitar uma cidade em ruínas? Se a cidade em grande medida é também (o nosso) corpo, a questão do território e da metafísica impõe-se. Ao problema das demolições em série, que têm lugar no Rio de Janeiro na época em que o cronista redige os seus textos, associa-se nitidamente um outro que se prende com uma crise de habitação da cidade: a necessidade da apropriação e transformação do espaço urbano. A noção de território implica o reconhecimento de um espaço apropriado, de um espaço que é interpretado, isto é, reconhecido por alguém. Compreender a dinâmica temporal da cidade, a sua natureza arqueológica, bem como o domínio das práticas de observação do quotidiano, permite uma transformação do espaço em território, em lugar ecuménico, relacional, antropológico, em suma, em espaço habitado. Thierry Paquot, num texto introdutório a um volume que se ocupa do

²³ “O corpo é também uma cidade, cheia de vidas e mortes, acumulado de sublimações. A cidade é uma extensão do homem, e assim como edificar uma metrópole é prolongar o corpo no tempo e no espaço, assistir ao desmonte das casas e prédios é compreender a desintegração das formas vitais em nosso corpo” (Sant'Anna 1980: 149).

território e das suas relações com a filosofia do século XX, sintetiza o conceito de território da seguinte forma:

[...] Le territoire résulte d’une action des humains, il n’est pas le seul fruit d’un relief ou d’une donnée physicoclimatique, il devient l’enjeu de pouvoirs concurrents et divergents, et trouve sa légitimité avec les représentations qu’il génère, tant symboliques que patrimoniales et imaginaires [...]. En un mot, la réalité géographique d’un territoire repose sur un fait total culturalo-géographique inscrit dans une histoire spécifique. (Paquot 2009 : 12)

Portanto, o território é algo que se constrói, é uma noção histórica que pressupõe uma “geografia cultural”. Se o território se constrói e resulta, por isso, de um processo de reconhecimento – um processo habitacional –, o motivo das destruições e demolições ganha um significado especial quando usados por textos – as crónicas – que são, eles próprios, instrumentos de interpretação da cidade e do seu quotidiano, ou seja, textos que promovem a transformação do espaço em território. O motivo das demolições, para além de privilegiar esta reflexão, faz sobressair a dimensão existencial da cidade enquanto construção.

Nesta “arte geográfica”,²⁴ destaca-se o elemento casa (em confronto com o elemento prédio ou mesmo com uma certa ideia de cidade) que marca uma necessidade humana em criar raízes na terra. Os edifícios em perigo na cidade moderna são sobretudo as casas antigas, que simbolizam uma identidade espacial e individual ameaçada, à beira da ruína e do desaparecimento. A casa aparece em várias crónicas de Drummond de Andrade, nomeadamente no seu livro *Cadeira de balanço*: “Vende a casa”, “Assiste à demolição”. Estas crónicas reflectem sobre situações de falência e de

²⁴ Expressão muito feliz de Jean-Paul Ferrier que chama a atenção para a arte como “prática” e construção, e que não está longe das “arts de faire” pelas quais, segundo Michel de Certeau, se transforma a cidade: “Habiter est alors, au sens le plus existentiel, pratiquer un art géographique, qui est oeuvre et travail, transformation du monde et transformation de soi, alchimie mystérieuse qui lit le dedans et le dehors” (*apud* Paquot 2009: 13).

perda progressivas, que acompanham o desenvolvimento da grande cidade, com novas necessidades logísticas e espaciais, novas imposições de segurança e novos hábitos. A destruição da casa é percebida como uma morte ou como uma perda, confundindo-se o plano real e o subjectivo. A casa é simultaneamente objecto e vida (“Assiste à demolição”):

– Morou mais de vinte anos nesta casa? Então vai sentir ‘uma coisa’ quando ela for demolida.” [...] Elas tinham durado, cumprido a tarefa. Chega o instante em que compreendemos a demolição como um resgate de formas cansadas, sentença de liberdade. [...] sem ilusão de permanência. (Drummond de Andrade 1998b: 74-75)

A vida do sujeito confunde-se com o destino da casa, elemento simbólico e espelho da vivência interior, motivo maior das *revêries* espaciais de G. Bachelard. O morador “vai sentir uma coisa” quando a casa for demolida. Esse sentimento reificado, porque indescritível, assemelha-se a uma morte sem, contudo, significar um fim definitivo. Na sequência da demolição da casa surgirá(ão) outra(s) casa(s). A demolição é, por isso, simultaneamente perda e garantia de continuidade, é um “resgate de formas cansadas”, que serão substituídas por outras mais novas. Todas as casas se erguem para ser demolidas, para sobre as suas ruínas nascerem outras vidas. As casas e as gerações sucedem-se, inscrevendo a cidade sob o signo da transformação.

Como já tivemos oportunidade de dizer, a demolição nas crónicas de Carlos Drummond de Andrade é acompanhada de um sentimento de nostalgia que não exclui o de resignação. É para o sujeito uma aprendizagem da sua própria vida e de aceitação da inevitabilidade da morte (“Vende a casa”):

Agora temos de fechar e sair; vendi a casa. Será demolida, como todas as casas que restam serão demolidas. Era a única que sobrava nesta quadra; fora do alinhamento, sua massa barriguda tinha alguma coisa de

insolente, de provocativo. Não podia continuar. (Drummond de Andrade 1998b: 73)

Para que a cidade continue, a casa não pode continuar. As figuras desta continuidade urbana, encontramos-las na contemplação metonímica da paisagem, na retórica da destruição/renovação que não é apenas uma consequência da vontade humana em deixar a sua marca na arquitectura da cidade. Drummond de Andrade refere também as causas naturais como motivos da mudança dos cenários da cidade, nomeadamente na crónica “Arpoador”, que relata o desaparecimento da praia “sorvida” pelo mar. Embora, ironicamente, o cronista diga que o “mar está apenas trabalhando para a Prefeitura”, corrige em nota de rodapé, inscrevendo a cidade sob o signo de uma continuidade universal: “O cronista exagerou. A praia continua” (Andrade 1998a: 32).

Esta noção de continuidade articula-se com a de transitividade e porosidade, sendo que estas características sublinham, cada uma delas, a dimensão temporal da cidade associada à dimensão material, que as ruínas, produto das demolições, encerram em si próprias. Ash Amin e Nigel Thrift destacam estes conceitos, nomeadamente o conceito de porosidade, a partir de um texto de W. Benjamin sobre a cidade de Nápoles, para reforçar a constante reformulação do cenário urbano:

Benjamin used the term transitivity to grasp the city as a place of intermingling and improvisation, resulting from its porosity to the past as well as varied spatial influences. [...] Transitivity/ porosity is what allows the city to continually fashion and refashion itself. (Amin & Thrift 2005: 10)

Percebemos, assim, o alcance do motivo das demolições na representação da cidade nas crónicas, também elas textos efémeros, cujo interesse repousa na sua capacidade de captar a passagem do tempo. A continuidade urbana exige uma continuidade correspondente por parte do observador, pelo que Drummond se detém

sobre os aspectos da contemplação do quotidiano (continuidade visual) e sobre o método de caminhar na cidade, a que chama “andar em mim” (continuidade física). Finalmente, se o motivo das demolições se articula de forma tão intensa nas crónicas de Drummond de Andrade e se as crónicas se prestam tanto a este tipo de reflexões, é porque elas próprias constituem um instrumento que tem o poder de registar estes momentos transitórios do quotidiano urbano. Pelo seu carácter fragmentário, a crónica é um tipo de texto que permite fazer o luto da destruição e simultaneamente celebrar a chegada de uma nova era. As crónicas são a continuidade textual que acompanha a evolução temporal e espacial da cidade, pois celebram a sua renovação ao servirem de arquivo para as suas memórias.

2.4. A crónica como lugar de memória da cidade

Chamámos a atenção nos pontos 2.2 e 2.3 para a importância dos aspectos de ordem temporal e espacial ligados à figura da continuidade na análise do espaço urbano. É através dela que se chega à compreensão da cidade e já tivemos oportunidade de ver como é essencial ao processo de transformação do espaço em território. Veremos agora como nas crónicas de Drummond de Andrade, através de um outro gesto – o da conservação – se elabora a apropriação do espaço e do quotidiano, tendo em vista a sua constituição em “lugar de memória” (Nora 1997). Poderemos comprovar ao longo dos próximos capítulos que este é um tópico transversal aos três autores de que nos ocupamos, mas, neste momento, gostaríamos de nos deter sobre as reflexões de

Drummond de Andrade acerca do exercício de “conservar” a cidade, ou seja, de escrever as suas memórias.

Em *Fala, Amendoeira*, Drummond de Andrade regista os “lugares” e os “costumes” do Rio de Janeiro, que constituem dois dos títulos da secção deste volume de crónicas. Juntam-se a eles os “problemas”, as “mentiras”, as “datas” ou as “situações,” outros títulos que remetem para a infinitude de histórias do quotidiano da cidade. Este exercício não se reveste, porém, apenas de saudosismo ou melancolia, privilegiando também a destruição e a renovação como condições essenciais à vida da cidade e à escrita da sua história. O cronista regista o tempo e aprende, simultaneamente, a viver com a sua duração, sendo a escrita da crónica uma forma de aprendizagem do tempo que se espelha nos objectos e experiências nela retratados, bem como no próprio exercício da escrita do texto em si, que deve acompanhar o fluxo temporal, reflectindo compreensão e aceitação do processo do “outonear” de que nos fala, literalmente, a amendoeira no abrir deste livro:

Esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – essa natureza que não presta atenção em nós. Abrindo a janela matinal, o cronista reparou no firmamento, que seria de uma safira impecável se não houvesse a longa barra de névoa a toldar a linha entre o céu e o chão – névoa baixa e seca, hostil aos aviões. Pousou a vista, depois, nas árvores que algum remoto prefeito deu à rua, e que ainda ninguém se lembrou de arrancar, talvez porque haja outras destruições mais urgentes. Estavam todas verdes, menos uma. Uma que, precisamente, lá está plantada em frente à porta, companheira mais chegada de um homem e sua vida, espécie de anjo vegetal proposto ao seu destino. [...] sou a tua árvore-da-guarda e simbolizo o teu Outono pessoal. Quero apenas que te outonizes com paciência e com doçura. O dardo de luz fere menos, a chuva dá às frutas o seu definitivo sabor. As folhas caem, é certo, e os cabelos também, mas há alguma coisa de gracioso em tudo isso: parábolas, ritmos, sons suaves...Outoniza-te com dignidade, meu filho. (Drummond de Andrade 1998a: 8-9)

Esta epígrafe de *Fala, Amendoeira* abre caminho, mais uma vez, a uma análise que relaciona directamente o tema da passagem do tempo na cidade e a sua influência sobre o sujeito. A árvore, que dá o título a esta antologia, representa a experiência do próprio indivíduo, visto que, enquanto símbolo tutelar, a “árvore-da-guarda”, como acontece igualmente com a casa, recria o ciclo da vida e materializa na metamorfose das suas folhas a passagem do tempo. Associado ao presságio de destruição, metaforizado numa árvore que deixa transparecer as marcas do fluir do tempo na sua folhagem, a amendoeira surge como um elemento urbano que resistiu inexplicavelmente às demolições da cidade. A árvore, que liga o homem ao mundo terreno, é caracterizada neste texto introdutório como um corpo que sobrevive e resiste, análoga à ideia de relíquia, testemunha da morte e simultaneamente da sobrevivência, porque é aquilo que resta de uma vida passada.

O “outonear”, que precede a morte, é o momento sobre o qual a crónica incide. Salientamos desde já a sua característica arquivística – que desenvolveremos nos capítulos 5.2 e 5.3 –, a que Drummond de Andrade chama “ofício de rabiscar sobre coisas do tempo”, como processo que transforma os textos de temática urbana desta antologia numa inscrição de momentos que não ignora, contudo, a sua natural efemeridade. O processo de “outonear” da árvore associa-se também, por isso, à figura da continuidade, na medida em que a memória é convocada como lugar de sobrevivência de experiências, de reconstituição de cenários e mesmo como espaço de criação, ao dar vida a um objecto ou a um lugar desaparecidos. As coisas “repõem-se cá dentro”, diz o cronista, que assume a memória e o jogo de evocações como elementos

transformadores da realidade. Não é por acaso que na crónica o “Arpoador”, Drummond de Andrade cita Proust, “doutor” nos assuntos da memória e da recriação:²⁵

[...] destruídas lá fora, as coisas se vão recompondo cá dentro, até que, com a nossa morte, se acabem de vez esses coqueiros internos, dos quais só um ou outro sobrevive guardado em página literária ou alusão histórica. (Drummond de Andrade 1998a: 30)

A crónica é um “lugar de memória”, quer no que diz respeito à museificação do quotidiano, quer no que diz respeito à sua própria lógica de criação. Isto é, nasce do desejo de celebrar dias feriados, uma rua, erguendo uma estátua ou inscrevendo memórias na topografia das ruas. Não podemos, pois, passar ao lado do trabalho de Pierre Nora que adverte que, com o desaparecimento da memória tradicional, surgem os arquivos²⁶, elementos que constituem a materialização da memória, que é seleccionada e voluntária, implicando, portanto, um processo de criação. Os lugares de memória têm origem na crença de que não há memória espontânea e de que é necessário criar arquivos, celebrar aniversários, pronunciar elogios fúnebres. De facto, com a aceleração da sociedade moderna, é decretado o fim da história-memória. A percepção de que tudo é efémero faz nascer a curiosidade pelos lugares onde se cristaliza e se refugia a memória. Pierre Nora estabelece uma diferença entre memória e história²⁷. A memória relaciona-se com o culto dos restos e dos vestígios, é uma reunião de fragmentos: “Les

²⁵ “Proust, doutor no assunto, se enlevava diante de uma rapariga em flor, pelo seu estado de forma em mudança, pois lhe trazia à mente “essa perpétua recriação dos elementos primordiais da natureza, que contemplamos diante do mar” (Drummond de Andrade 1998b: 31).

²⁶ “L’archive change de sens et de statut par son simple poids. Elle n’est plus le reliquat plus au moins intentionnel d’une mémoire vécue, mais la sécrétion volontaire et organisée d’une mémoire perdue” (Nora 1997: 32).

²⁷ “Mémoire, histoire : loin d’être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l’amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L’histoire est la reconstitution toujours problématique et incomplète de ce qui n’est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l’histoire, une représentation du passé” (Nora 1997 : 24-25).

lieux de mémoire sont d’abord les restes” (Nora 1997: 28). A memória é afectiva e, por isso, em alguns casos, guarda as lembranças que confortam, ao contrário da história fundada num discurso intelectual e crítico. A memória enraíza-se no concreto, no espaço, nos gestos, nas imagens, enquanto a história se liga às continuidades temporais, às evoluções e relações entre as coisas. As condições espaço-temporais da sociedade moderna fazem surgir uma nova consciência histórica baseada num desejo de tudo guardar e salvaguardar. A importância de conservar testemunhos, de preservar documentos e ruínas é uma resposta a este sentimento de efemeridade e transformação permanente. Isto acontece porque a habitação da cidade pressupõe uma ligação afectiva do indivíduo com o território, sendo que essa pertença geográfica se manifesta na memória da casa, da árvore, mas também na memória subjectiva do cidadão. Com igual valor simbólico, Carlos Drummond de Andrade evoca os “segredos” associados a uma experiência afectiva da cidade:

Admitirá que os segredos iguais se cultivam na grande cidade e, mesmo, que uma cidade, exclusão feita de prédios, veículos, objectos e outros símbolos imediatos não é mais que a conjugação de inúmeros segredos dessa ordem, idênticos e incomunicáveis entre si, e pressentidos somente por poesia ou amor, que é poesia sem necessidade de verso. (Drummond de Andrade 2003: 237)

O espaço habitado é aquele que se reconhece na memória da casa ou dos amigos com quem se partilha a cidade, constituindo a conjugação de segredos “idêntico e incomunicáveis entre si” mesmo se, muitas vezes, o desenraizamento dos habitantes das grandes cidades é um dos motivos da incapacidade de estabelecer laços de pertença com o espaço. É neste campo de decifração dos segredos da cidade e da sua inscrição e “conservação” que se destaca a crónica como o instrumento que permite guardar os discursos dissimulados da cidade bem como a sua memória. Ao pressentir os segredos

da cidade, como um gesto “poético” (*poiético*) ou de “amor”, a crónica, transformando-se em canto fúnebre, faz com que o passado da cidade continue presente através do texto: “Peço à musa da crónica uma nênia pela morte de O Camiseiro. Uma casa tão popular, tão dentro da vida carioca durante quase meio século, não pode acabar assim” (Drummond de Andrade 1998:b 131). E preservar o passado na crónica, acomodar as suas ruínas, elogiá-las e guardá-las como num museu é preservar no cidadão a memória da sua identidade urbana e garantir a sua ligação afectiva com o espaço.

Todavia, o acto de conservar, para além de ser um gesto que a crónica sublinha, está associado à organização social da cidade tal como a conhecemos hoje. Por exemplo, manifesta-se na forma dos arquivos civis, que regulam e organizam o crescimento e a evolução da estrutura social urbana, registando nomes, datas e estados civis. Os arquivos nomeiam a massa anónima da cidade, dotando cada indivíduo de um valor documental e histórico que, embora nem sempre se reflecta a nível identitário, funciona como testemunho do indivíduo aos olhos da sociedade. O arquivo é um instrumento de memória que articula passado e presente, transmitindo os registos de um indivíduo, garantindo a sua continuidade social. O acto de documentar uma situação, associada a um tempo histórico específico assegura o seu transporte para o futuro. Assim, passa-se com o arquivo civil o mesmo que com o arquivo espacial que a cidade constitui. O espaço nomeado e a identificação do seu passado elevam a cidade à categoria de território. Portanto, registar destruições eminentes e escrever sobre situações do quotidiano garante a sua história, assegurando a sua continuidade enquanto espaço habitado. Deste modo, a leitura, que é escrita também, constitui uma prática do espaço, ao mesmo tempo que é um acto de habitação da cidade.

Na cidade acumulam-se vários espaços e vários tempos, por isso ela constitui uma rede complexa de significados. Sendo uma “verdadeira linguagem”, como sugeriu

Barthes (1985), ou um livro onde tudo já está escrito (Blumemberg 2007), a cidade pode ser comparada também a uma biblioteca cujos títulos se referem a experiências múltiplas, mas que remetem para uma partilha de uma mesma vivência do espaço, tal como nos é apresentada na crónica “Rua Nobre de São José” em *Fala, Amendoeira*. Esta é simultaneamente uma crónica que “arquiva” um lugar e reflecte sobre a própria condição de “arquivo” da cidade, neste caso de uma rua:

A rua é ainda egrégia e simpática. Tudo se vem fazendo por transformá-la em ponto de estacionamento de automóveis, mas a sombra de Ruy Barbosa, a de João Ribeiro, de poetas antigos, sábios, professores, bibliófilos, estudantes, gente rica e gente pobre, com amor à leitura, que por lá buquinou durante anos e anos, parece frequentá-la ao jeito das sombras: discretamente, na memória dos que gostam de evocar, na saudade de alguns sobreviventes da velha geração de caixeiros, um pouco na poeira das estantes, que as estantes veneráveis não devem ser luzidias. Há também, esparsa, memórias de leiloeiros e antiquários. Os sebos foram rareando, frequentadores assíduos se despediram para o Caju e o São João Batista, a cidade ensaiou novos hábitos, ou simplesmente perdeu velhos e não teve jeito para adquirir outros. Onde reinava o velho Quaresma e depois o velho Matos, há hoje latas de comestíveis. [...] Um lado inteiro da rua desapareceu, e foi como se arrancassem metade do tronco a um corpo vivo.

Mas essa rua também é uma praia, aonde vão dar os volumes de bibliotecas que naufragaram [...]. O livreiro recolhe esses destroços e os reanima, pondo-os de novo em circulação. (...) Assim a poesia circula como um facho levado por mãos que a prezam, e alguma coisa, no abismo, se salvará. (Drummond de Andrade 1998a: 21-23)

A cidade guarda também a memória cultural nas suas livrarias que, embora à beira da demolição, sobrevivem, bem como os seus antigos clientes, cujas sombras ainda a frequentam, preservando o passado de uma rua de livreiros e lojas de “sebo”. Embora a cidade tenha “perdido velhos hábitos”, como diz o cronista, persiste a lembrança deste lugar, que passa de geração em geração, para salvar o património cultural. O facto de se fazer referência aos antiquários e “sebos” remete para a dimensão arqueológica e de museu desta rua, através da continuidade de alguns livreiros dotados

da missão de salvar a memória da rua, arquivando nas suas lojas restos de uma história comum. A rua, sob o signo da transformação por via do arquivo, salva a memória literária da cidade do abismo do esquecimento. É o trabalho do livreiro, que recolhe destroços, pondo-os novamente em circulação, que assegura a continuidade identitária da Rua de São José. A sua actividade resulta de uma proximidade afectiva com o local²⁸. À “cidade-arquivo” e à “livraria-arquivo” que conserva o passado, Drummond acrescenta a “casa-arquivo” como espaço identitário a preservar.

Na crónica “A Casa” encara-se o passado como um processo dinâmico. Todavia, sendo a “própria saudade dinâmica” (Drummond de Andrade 1998a: 27), é inevitável a nostalgia associada a um espaço habitado no passado, sobretudo o espaço da casa, que simboliza a perenidade e humanidade na dinâmica anónima e efémera da cidade. A “casa”, recuperada pelos deícticos “ali” e “lá” (Drummond de Andrade 1998a: 28), que corresponde à livraria José Olympio do Rio de Janeiro, é o lugar mítico de muitos escritores brasileiros que se reuniam na rua do Ouvidor para discutir os caminhos do modernismo brasileiro. Drummond recupera a expressão do editor, “a casa”, para sublinhar a presença desse carácter humano feito de encontros e partilhas – lugar habitado – e termina a sua crónica dizendo que a casa “continua”, o que significa que na sua crónica a história da casa se torna memória e testemunho de uma experiência, funcionando assim como tentativa de corrigir a inexorável passagem do tempo, que na cidade parece ser mais veloz.

A mesma vertente testemunhal e memorialística, associada a questões de identidade espacial na cidade, está presente também na crónica “Cor-de-rosa”. Nesta crónica refere-se novamente uma casa e as suas características singulares num bairro em plena mutação urbanística, onde a inflação imobiliária se apresenta como uma ameaça

²⁸ “Um menino, por assim dizer crescido na Rua de São José, ali está hoje, homem feito, e a este não é possível demolir [...]. É a ancoragem do indivíduo ao seu território que o investe da vontade de salvar as suas memórias” (Drummond de Andrade 1998a: 21-23).

aos ideais de habitação já em falência no Rio de Janeiro dos anos 50. Na óptica do cronista, o acto de pintar a casa remonta à “velha tendência do homem a aformosear o quadro da sua existência” (Drummond de Andrade 1998a: 33) e é por isso um símbolo da insurreição contra a homogeneização do espaço e do seu valor comercial:

Quem pinta hoje sua casa, em vez de negociar-lhe a demolição, cumpre uma cláusula do contrato social, observa a boa lição urbanística [...]. [...] o vizinho reagiu contra essa psicose grupal [pintando a sua casa] de cor-de-rosa e azul-claro [...] cores tão puras. (Drummond de Andrade 1998a: 33-34)

Nesta crónica reflecte-se sobre a carga simbólica dos lugares de memória, que persistem para lá da sua existência física. A memória da habitação guarda os contornos felizes do lugar e dos elementos naturais, como a buganvília²⁹ de que fala noutro texto, que a ligam à terra. A pintura surge também como um acto de restaurar o passado com vista a conservação da casa e dos seus valores identitários.

No que diz respeito ainda a esta questão da conservação da cidade e da sua memória, condição essencial da sua evolução no tempo, gostaríamos de referir outro aspecto que, a nosso ver, contribui para a elaboração da memória dos lugares: a celebração de datas e eventos, efemérides também apontadas por Pierre Nora como exercício de memória, visando a celebração do quotidiano e dos seus momentos festivos.

Drummond de Andrade dedica uma secção às “datas” em *Fala, Amendoeira*, referindo os feriados como momentos definidores de uma identidade colectiva que, ao serem suprimidos ou substituídos por dias ou consagrações, perdem a sua aura simbólica na regulação do quotidiano: “Alma dos feriados antigos, que eram fixos,

²⁹ “Nossa casa está longe de ser bonita, embora eu goste muito dela ; e quando as buganvílias funcionam a todo o vapor, na florescência, não imagina como a nossa modesta alvenaria se transforma numa coisa espectacular [...]” (Drummond de Andrade 1998a: 23).

poucos e belíssimos” (Drummond de Andrade 1998a: 64). As crônicas são igualmente lembranças preservadas de um passado, de uma experiência de vida que se situa num espaço e num tempo precisos. O encontro com a cidade e com os seus habitantes constitui, assim, o encontro com a poesia do quotidiano, que o poeta ou cronista transforma em matéria literária, como sintetiza Gilda Salem Szklo a propósito das crônicas de Drummond de Andrade:

Estamos falando de uma literatura de memórias – memória dos companheiros, memória dos espaços: as ruas, os bairros, o centro da cidade, as praias, os prédios, as lojas, os restaurantes que desapareceram mas deixaram as suas marcas sobre as histórias de vida (Szklo 1995: 82).

Começámos este capítulo afirmando que a cidade não se pode confundir com os discursos que sobre ela se fazem e apontámos a este propósito a importância da escrita da cidade, assim como a evolução dos seus suportes, da pedra da catedral ao *outdoor*. A cidade está presente na obra cronística de Drummond sobretudo na vertente discursiva, isto é, na medida em que constitui material poético. A cidade é a súpula das histórias dos seus habitantes, dos seus hábitos e dos lugares que frequentam. Isto significa que o espaço urbano é encarado como resultado de usos e práticas, e por isso a forma encontrada para descrever a cidade não se resume à enumeração de locais de interesse e à reflexão acerca da sua dimensão. São os fragmentos espaciais e temporais do quotidiano que a constituem, sendo por isso celebradas nestas crônicas experiências que têm lugar na cidade e não apenas a cidade em si. É neste sentido que Maria Aparecida Ribeiro (2006) classifica como “contida” a relação de Drummond de Andrade com o Rio de Janeiro³⁰, na medida em que considera que a cidade não é o assunto principal

³⁰ “ [...] essa relação amorosa de posse e usufruto entre Drummond e o Rio aparece, nas crônicas em prosa, de maneira bem mais contida, traduzida por pequenos trechos ou expressões que passam quase despercebidas ao leitor, pois que o assunto principal não é propriamente a cidade, mas parte dela ou um seu momento” (Ribeiro 2006: 304-305).

das suas crónicas, mas apenas “parte dela [cidade] ou um seu momento”. Não querendo contradizer o que diz a autora de um dos poucos artigos escritos sobre a obra cronística de Drummond em Portugal, gostaríamos, contudo, de clarificar esta relação de Drummond com o Rio de Janeiro e afirmar que a cidade é, de facto, um tema central nas suas crónicas. Como a autora afirma, Drummond refere-se apenas a partes da cidade, mas tal significa falar da própria ideia de cidade, se tivermos em conta a forma como a encaramos nesta tese, que se ocupa da habitação da cidade como processo fragmentário. E é precisamente nessa aparição fragmentada e dispersa, a que Maria Aparecida Ribeiro se refere, que está patente a singularidade das reflexões de Drummond sobre o universo urbano. A cidade é um conjunto de partes, mas não deixa de ter uma unidade. Queremos com isto dizer que a definição de espaço enquanto um todo, nas crónicas de Drummond de Andrade, reside na diferença etimológica entre *omnis* e *totus*, ou seja, a cidade é a reunião das partes, dos momentos singulares e da escrita da memória de certos lugares, de alguns costumes e de determinadas datas do Rio de Janeiro. Estes episódios constituem, portanto, a própria essência da cidade.

A escrita das memórias do quotidiano sublinha uma consciência temporal da cidade. Esse tempo é sempre renovável e, como ele, os episódios, as personagens e as casas que compõem o espaço urbano. Ao mesmo tempo que se descobre uma crise habitacional do sujeito, porque dificilmente consegue criar raízes num espaço em devir, reconhece-se que é na sua renovação que a cidade avança. A cidade é um espaço-tempo precário, mas é aquele em que nos é permitido habitar. Por isso, a escrita das suas memórias e o registo dos seus contornos funcionam como uma reconciliação com o espaço e como uma possibilidade de o “habitar” no texto.

2.5. O sonho de uma cidade-ilha

A cidade de Drummond de Andrade é constituída também por discursos que incluem projectos de uma outra experiência do espaço. Ao processo de compreensão da cidade soma-se o desejo de criação de um novo espaço, uma “cidade-ilha”, um lugar onde seja possível condensar os valores positivos do mundo urbano e limitar a persistência dos negativos.

Assim, na crónica “Divagação sobre ilhas”, Drummond de Andrade introduz a imagem idealizada da ilha, espaço geográfico associado ao refúgio e ao isolamento para, por oposição, melhor caracterizar a cidade moderna. Na crónica inaugural de *Passeios na Ilha*, descreve-se o espaço ideal da convivência humana que, simultaneamente, admite a manifestação da individualidade e da colectividade. A ilha, na distância relativa do litoral, é uma vontade explícita de quebra com o mundo da “coisa possuída, taxada, fiscalizada, trafegada, beneficiada, herdada, conspurcada”, que a distância de uma casa no campo, por exemplo, não poderia permitir, dada a sua continuidade geográfica com o solo onde também cresce a cidade. Sendo também a casa junto ao mar “um pecado, depois que se desinventou a relação entre homem, paisagem e morada”, a ilha surge como único território possível para a plena manifestação humana, apenas tenuemente influenciada pelos factores negativos da civilização:

Tudo forma uma cidade só, torpe e triste, mais triste talvez do que torpe. O progresso técnico teve isto de retrógrado: esqueceu-se completamente do fim a que se propusera, ou devia ter-se proposto. Acabou com qualquer veleidade de amar a vida, que ele tornou muito confortável, mais invisível. Fez-se numa escala de massas, esquecendo-se do indivíduo, e nenhuma central eléctrica de milhões de kw será capaz de produzir aquilo de que precisamente cada um de nós carece na cidade

excessivamente iluminada: certa penumbra. O progresso nos dá tanta coisa, que não nos sobra nada nem para pedir nem para desejar nem para jogar fora. Tudo é inútil e atravancador. A ilha sugere a negação disto. (Drummond de Andrade 2003: 232)

No excerto acima transcrito podemos ver que a ilha surge como negação do espaço triste da cidade, cujo desenvolvimento material desenfreado, todavia gerador de conforto material, impede a manifestação do indivíduo que se dilui no excesso que ela produz. Esta contradiz a sua visão apenas feliz da cidade, pois, expondo e oferecendo conforto e bens materiais, ela parece exigir em troca uma negação identitária do cidadão. Os excessos de luz, de acção, de tarefas, de produção e tecnologia escondem a penumbra necessária à reflexão. A penumbra é o momento dos devaneios e da emoção, o momento do sonho cada vez mais impossível na cidade, sempre acordada e iluminada. É também o momento da reflexão que faz sobressair a subjectividade, projectando a sua sombra solitária na cidade, descobrindo a presença do indivíduo. A ilha é o espaço que nega tudo isto. É, portanto, o espaço da emoção, dos devaneios, do desvendar dos traços individuais, que se apagam no emaranhado de pessoas da cidade.

Todavia, Drummond, realista e profundamente urbano³¹, respondendo à inevitável pergunta do que é ou não permitido numa ilha, afirma aceitar a presença de poetas, mas que se comportem como se poetas não fossem, pondo de lado os problemas de hegemonia e ciúme. São permitidos livros, mas não os pesados e eruditos, apenas pequenas histórias que despertem a imaginação e a emoção, como aquelas que escreve nas suas crónicas de jornal:

Não vejo inconveniente na entrada sub-reptícia de jornais. Servem para embrulho, e nas costas do noticiário político ou esportivo há sempre um anúncio de filme em *reprise*, invocativo, ou qualquer vaga emoção a algum vago evento que, por obscuro mecanismo, desperte em nós fundas

³¹ “Sou pouco afeiçoado à natureza, que em mim se reduz quase que a uma paisagem moral [...]” (Drummond de Andrade 2003: 232).

e gratas emoções retrospectivas. Nossa vida interior tende à inércia. E bem-vinda é a provocação que lhe avive a sensibilidade, impelindo-a aos devaneios que formam a crónica particular do homem, passada muitas vezes dentro dele, somente, mas compensando em variedade ou em profundidade o medíocre da vida social. (Drummond de Andrade 2003: 233).

O jornal traria à ilha, como na verdade traz também à cidade, uma dose de informação e humanidade imprescindíveis ao estímulo da criatividade humana, na tentativa de libertar o indivíduo da vida monótona e rotineira do seu quotidiano e à “inércia da vida interior”. O jornal, ou melhor, as histórias contadas nos jornais, como a ilha mental de Drummond, colmatam assim a ausência de reflexão através do “despertar de emoções”. Drummond refere-se desta forma à inércia da vida interior do homem que se faz sentir, sobretudo, no meio urbano e destaca a crónica como uma provocação necessária e estimuladora da reflexão, tanto pela sua “variedade” (de temas, situações) como pela sua “profundidade” (singularidade dos episódios) essenciais à sua sobrevivência na cidade. Para Drummond de Andrade, a vida urbana tende a estar associada à inércia emocional e intelectual, sendo que, na verdade, esta é uma questão que ultrapassa os limites da reflexão literária e revela-se um assunto central da sociologia urbana.³² Não é de uma inércia relacionada com a acção que se trata, mas de uma inércia emotiva, como a que Drummond sugere nesta crónica: “bem-vinda é a provocação que lhe avive a sensibilidade”. Segundo Simmel (1971), observa-se na cidade do princípio do século XX, a cidade moderna que é ainda, em traços gerais, a cidade que hoje conhecemos, um movimento de de-socialização dos indivíduos, que os afasta do seu meio afectivo primordial, espacialmente associado ao meio rural. A hipótese de uma ilha, para Drummond, não excluindo nela a presença do meio de comunicação urbano que é o jornal, seria uma solução para o desgaste intelectual e emotivo do cidadão. A oposição

³² “Dès 1887, Ferdinand Tönnies décrit l’urbanisation comme le passage d’une communauté fondée sur les liens du sang (*Gemeinschaft*) à une société organisée sur la base du contrat (*Gesellschaft*) ” (Fijalkow 2007 : 13).

ilha/cidade substituiria a oposição tradicional campo/cidade que encontramos em Simmel. Contudo, esta tensão entre o meio rural e urbano não é esquecida pelo cronista e, num outro texto, Drummond de Andrade refere-se à memória afectiva de um habitante recente da cidade da seguinte forma:

Na grande cidade, onde passou a residir, o homem da província guarda consigo a recordação do amigo morto há muitos anos antes e de quem ninguém nunca ouviu falar, nesse meio novo. As ruas por onde passa não lhe evocam andanças com o amigo; as casas que frequenta são de todo indiferentes à pessoa do morto. [...] Apenas, essa imagem, apurada no tempo, ficou reduzida aos seus traços essenciais, que daí por diante fornecem ao homem a idealização do amigo, não só daquele que morreu como de um amigo perfeito, incorruptível, abstracto, suma das especulações filosóficas sobre a amizade. Já então ele não cuidará de fazer os outros participarem do seu segredo. Admitirá que segredos iguais se cultivam na grande cidade e, mesmo, que uma cidade, exclusão feita de prédios, veículos, objectos e outros símbolos imediatos, não é mais que a conjugação de inúmeros segredos dessa ordem, idênticos e incomunicáveis entre si, e pressentidos somente por poesia ou amor, que é poesia sem necessidade de verso [...] A cidade é feita de segredos. (Drummond de Andrade 2003: 237-38)

A oposição entre o indivíduo e a sociedade/cidade traduz-se na inexistência de emoção, enunciada através da ausência da morte que passa a ser uma abstracção comum a todos os habitantes da cidade, que se resguardam da multidão com a qual não a podem partilhar, ou pelo menos de uma forma que ultrapasse a mera partilha tácita em forma de “segredos”. Ao contrário do que acontece na “província”, território de “recordações”, na “grande cidade” cada cidadão tem o seu segredo, a sua ilha secreta de solidão e afecto – realização material num espaço inventado – que a noite pode permitir libertar. A cidade em Drummond é vista como uma rede composta por vidas paralelas, na medida em que se cruzam apenas quando entram em jogo necessidades impostas pelo funcionamento social do próprio espaço. A vida individual, onde cada ser tem um

nome, um amigo ou uma casa, é escondida atrás de uma atitude *blasée*³³, comum aos cidadãos modernos. Mais uma vez evocamos Simmel (1971) a este propósito ao destacar a reacção impessoal do indivíduo face à sociedade como uma forma de defesa. Esta impessoalidade e incomunicabilidade opõem-se à sociedade rural, fundada não apenas nas relações comerciais, mas também na solidariedade e nas relações afectivas. A cidade, segundo Simmel, “intensifica a estimulação nervosa”. É um espaço mercantil, de economia monetária e de especialização das tarefas profissionais, mecanismos que conduzem a um estado de isolamento mental e à consequente desocialização como forma de protecção³⁴. A este isolamento associamos a imagem da ilha e da memória individual e dos afectos.

Affonso Romano de Sant’Anna, crítico da obra de Drummond, salienta o espaço da ilha como um dos disfarces, neste caso espacial, do sujeito *gauche* (Sant’Anna 1980), designação sugerida, aliás, pelo próprio Drummond no “Poema de sete faces”. A figura do desajustado, do excêntrico, segundo a qual lê a poesia de Drummond de Andrade, associa-se à imagem de Robinson Crusoe moderno e da dimensão insular como espaço ideal no conflito entre o poeta e o mundo. Também nas crónicas é frequente este motivo, nomeadamente no livro *Passeios na ilha*, como podemos constatar. A ilha é a cidade perfeita imaginada e desejada, é um espaço de isolamento individual, funcionando como fuga ao anonimato, embora não seja um lugar de solidão. A cidade, por sua vez, ao contrário da ilha, já não alimenta imaginários idílicos.

³³ “There is perhaps no psychic phenomenon which is so unconditionally reserved to the city as the blasé outlook. It is at first the consequence of those rapidly shifting stimulations of the nerves which are thrown together in all their contrasts and from which it seems to us the intensification of metropolitan intellectuality seems to be derived” (Simmel 1984: 329).

³⁴ “Thus the metropolitan type – which naturally takes on a thousand individual modifications – creates a protective organ for itself against the profound disruption with which the fluctuations and discontinuities of the external milieu threaten it. Instead of reacting emotionally, the metropolitan type reacts primarily in a rational manner, thus creating a mental predominance through the intensification of consciousness, which in turn is caused by it” (Simmel 1984: 326).

Nesta perspectiva crítica e de acordo com Romano de Sant’Anna, a ilha é o refúgio do *gauche*, pois ele procura na ilha a integração que não obtém na cidade. Este espaço surge, neste contexto, como um novo projecto de habitação: é a inauguração de um novo espaço relacional à escala humana, negado na grande cidade, juntando-se aos exercícios reflexivos e discursivos que visam a conservação da cidade. A ilha, como a cidade da província idealizada pela lembrança da infância e da juventude, é a vida projectada, fora do tempo – paraíso perdido –, onde se sonha uma nova forma de habitar o mundo.

Em Drummond de Andrade, a presença da ilha destaca-se como mais uma tentativa de interpretar a cidade, passando pelo projecto de uma nova habitação que possa reunir as várias necessidades do indivíduo. Sabemos já que o movimento de destruição e transformação é essencial à cidade, garantindo a sua continuidade. A construção de um território *u-topico*, como o evocado em *Passeios na ilha* de Drummond, constitui, assim, mais um dos discursos que contribuem para a sua compreensão do espaço urbano, onde convivem dois movimentos reflexivos: a contemplação do real (documentação dos gestos do quotidiano e das suas histórias) e, ao mesmo tempo, a projecção de um futuro urbano, baseado no compromisso entre cidade e uma certa ideia de natureza, a que associa a imagem da ilha. As crónicas de Drummond sustentam, pois, a conservação do espaço da cidade, através da documentação e da invenção de lugares e tempos, promovendo não a sua “decadência”, como sugere o seu aforismo (Drummond de Andrade 2003: 897), mas celebrando um território que se ergue e se desmorona para de novo se construir.

CAPÍTULO 3

A tessitura da cidade: crónicas de Maria Judite de Carvalho

A minha alma é de peão.
(Carvalho 2002: 133)

3.1. A cidade como espaço intersubjectivo

Ao longo do estudo que fizemos sobre as crónicas de Carlos Drummond de Andrade, verificámos que o espaço não pode ser considerado como um conceito estável ou fechado, visto que o significado que assume para cada observador se deve a uma constante atribuição de sentidos, interpretações e práticas.

Em sintonia com o nosso argumento, Stephen Reckert afirma que “focar a cidade da perspectiva do *presente* implica situá-la num contexto simultaneamente espacial e temporal: o de um organismo vivo a funcionar no *continuum* espaço-tempo do seu sítio próprio e entre os seus próprios passado e futuro” (Reckert 1989: 23). Se isso se torna evidente a propósito da figura da continuidade, relacionada com os gestos de conservar e demolir, visão manifesta do espaço urbano nas crónicas do autor brasileiro, também no caso da obra cronística de Maria Judite de Carvalho este *continuum* espaço-tempo é um lugar de intersecção, marcado essencialmente por relações de conflito, enraizadas na presença da questão da temporalidade.

Não podemos esquecer a este propósito que um dos aspectos fundamentais da obra de Maria Judite de Carvalho é a percepção do tempo e da sua passagem, fenómeno associado à experiência da efemeridade da vida humana que, num cenário urbano, ganha contornos mais definidos, espelhando-se nas mutações da cidade, nos seus edifícios e nas suas ruas, sublinhando os vestígios deixados pelo confronto entre o passado e o presente da cidade. Vários críticos da autora portuguesa apontaram o tempo como o tema principal da sua escrita, sobretudo em artigos ou teses de mestrado sobre

os seus contos³⁵. José Manuel Esteves, nomeadamente, destaca este elemento na obra de Maria Judite de Carvalho, também para o associar às flutuações genéricas entre conto e crónica, presentes na sua obra³⁶. De facto, o interesse da autora pelos “simples incidentes do quotidiano” (Esteves 1999: 26) implica a escolha de formas textuais que evidenciam a sua complexa temporalidade, experienciada a partir de uma perspectiva subjectiva e focada em episódios concretos da vida de todos os dias. O quotidiano é, simultaneamente, um tempo e um espaço de diálogo entre passado e presente, é o *continuum* em que se desenrola a vida da cidade e dos seus habitantes, facto de que a crónica, dada a sua brevidade e familiaridade com o quotidiano, dá testemunho.

No estudo que faremos das crónicas de Maria Judite de Carvalho, iremos procurar demonstrar como o quotidiano é responsável pela transformação do espaço, tendo em conta que corresponde ao lugar onde, através da *prática*, se dá sentido à cidade, sem perder de vista a questão das implicações genológicas. Atendendo à lição de Michel de Certeau, segundo a qual a *invenção* do quotidiano se situa numa zona intermediária marcada pela *performance*, o que significa que a prática do espaço reúne as narrativas que sobre ele são feitas, assim como os gestos e os passos dos seus habitantes, e não esquecendo que o próprio acto de andar é encarado como um gesto semelhante a uma forma de enunciação,³⁷ o presente estudo privilegiará a análise dos discursos através dos quais a cidade ganha sentido.

O espaço desses discursos é instável e apenas adquire uma dimensão real quando estes são enunciados, sendo essa enunciação – se considerada como o acto de andar,

³⁵ Ver a este propósito a dissertação de Mestrado em Linguística Descritiva de Maria Clara Carvalho que se ocupa da configuração temporal no conto a partir da análise de *Tempo das Mercês* (Carvalho 1999).

³⁶ “Num universo desta natureza, no qual tudo é fugidio, vago, movediço, a brevidade torna-se um elemento essencial de modo a poder captar tudo o que desaparece. Há assim na sua obra uma preferência evidente pelas formas narrativas curtas [...] que fazem sobressair uma particular atenção ao desenrolar do tempo do quotidiano levando a escritora à prática do fragmentário e, sobretudo, da crónica” (Esteves 1999: 26).

³⁷ “L’acte de marcher est au système urbain ce que l’énonciation est à la langue ou aux énoncés proférés. [...] La marche semble donc trouver une première définition comme espace d’énonciation” (De Certeau 2004: 148).

segundo Certeau³⁸ – a revelação da ausência de um lugar fixo, circunstância que sublinhará aquilo que a teoria de informação, mais tarde, chamou meta-estabilidade³⁹. Consideramos, portanto, a errância e o nomadismo como dois aspectos que colocam a cidade num domínio de espaço de fronteira, na medida em que se experimenta na sua contínua evolução espacial e temporal, tornando-se um território onde é sublinhado o carácter precário da habitação.

É este espaço instável que analisaremos na obra cronística de Maria Judite de Carvalho e, sobretudo, a forma como a cronista destaca os elementos marginais que compõem a teia urbana. Veremos como o seu discurso sobre a cidade se centra nos episódios, personagens e locais que dão conta deste território de intersecção entre a realidade e o discurso, na erupção do passado no presente da cidade, a que preside sempre, como dissemos, uma ideia de conflito, porque, se o quotidiano é o lugar do cruzamento de vozes, tempos e experiências, é também, consequentemente, um espaço de confronto. Reflectiremos, pois, sobre as formas de que se reveste o conflito instalado num meio citadino heterogéneo, na medida em que não pertence nem a uma ordem exterior nem interior. Analisaremos as circunstâncias que levam a cronista a enunciar a habitação da cidade num lugar conflitual, não definido e precário, espelho talvez da sua própria habitação, em que os gestos de bordar ou remendar correspondem a uma forma de habitar o mundo, re-ligando o universo exterior e interior, compondo uma tessitura, pela conjugação de opostos. Como esclarece G. Simmel, “o conflito resolve a tensão

³⁸ “Marcher c’est manquer de lieu. C’est le procès indéfini d’être absent et en quête d’un propre. L’errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu – une expérience, il est vrai, effrité en déportations innombrables et infimes (déplacements et marches), compensée par les relations et les croisements de ces exodes qui font entrelacs, créant un tissu urbain, et placée sous le signe de ce que devrait être, enfin, le lieu, mais n’est qu’un nom, la Ville” (De Certeau 2004: 155).

³⁹ “O par estabilidade/instabilidade tende a ser abandonado. Em seu lugar aparece a idéia de meta-estabilidade: uma estabilidade que se faz e refaz a partir das rupturas de sentido, incorporando as composições de força responsáveis por cada uma dessas rupturas” (Rolnik 1999: 209).

entre os contrastes,”⁴⁰ representando por isso uma forma de sociabilidade que permite gerir os confrontos que, nas crónicas de Maria Judite, podem ser sociais, temporais, espaciais e discursivos.

O presente capítulo organiza-se em quatro partes, abordando diferentes aspectos, que concorrem para a compreensão da cidade enquanto um *continuum* espaço-tempo, envolvendo uma visão disfórica deste território, que nasce da observação de um conflito latente.

Começaremos por referir o âmbito do *corpus* deste trabalho e ocupar-nos-emos da relação que se estabelece entre o sujeito/autor das crónicas e uma particular noção de alteridade, concebida não apenas em relação aos outros indivíduos, mas também em relação ao uso da linguagem. Em seguida, a nossa análise deter-se-á sobre a importância do tempo urbano, bem como sobre o seu simbolismo que ultrapassa o espaço da cidade para se referir, simultaneamente, à própria experiência de quem escreve – o cidadão/cidadã. Relacionada com a questão anterior, abordaremos posteriormente a referência às demolições e construções que ocorreram na cidade de Lisboa durante os anos setenta, elemento constante das crónicas de Maria Judite de Carvalho. Por fim, na última parte deste capítulo, analisaremos, baseando-nos na leitura dos *Diários de Emília Bravo*, de que forma um ponto de vista feminino pode influir sobre a concepção do espaço urbano e surgir como a resolução de contrastes inerente à construção social do mundo urbano. Ao mesmo tempo, reflectiremos sobre as flutuações genéricas entre a crónica e o diário e a sua relação com a construção do quotidiano.

⁴⁰ “If every interaction among men is a sociation, conflict – after all one of the most vivid interactions, which, furthermore, cannot possibly be carried on by one individual alone – must be considered as sociation. And in fact, dissociating factors [...] are the causes of the conflict. [...] Conflict is thus designed to resolve divergent dualisms; it is a way of achieving some kind of unity” (Simmel 1971: 70).

3.2. A experiência da alteridade no espaço urbano

Não, os jornais felizmente não contam as pequenas coisas terríveis que acontecem todos os dias, a todas as horas, em todos os minutos e segundos, para além das paredes mestras desta cidade, deste País, deste mundo. (Carvalho 1979: 80)

Maria Judite de Carvalho publicou o seu primeiro livro – *Tanta Gente, Mariana* – em 1959, sendo já conhecida do público português quando, em 1968, começou a colaborar como colunista no jornal “Diário de Lisboa”. A regularidade das suas crónicas na imprensa portuguesa fez de Maria Judite uma das autoras mais lidas durante as décadas de 70 e 80. Para além das crónicas no “Diário de Lisboa”, onde publicou as crónicas “Rectângulos da vida”, até 1975, assinou também textos sob o pseudónimo de Emília Bravo no suplemento “Mulher” do mesmo jornal. Durante os anos 70, a par do seu trabalho ficcional, desenvolveu uma enorme produção cronística, não apenas no “Diário de Lisboa”, mas também noutros jornais como “República”, “O Jornal”, “O Século”, até 1984. Tornou-se uma presença assídua na imprensa portuguesa e uma voz crítica de um dos períodos mais importantes da história recente de Portugal: os anos em que a cidade de Lisboa conheceu o seu maior desenvolvimento, como testemunham as suas crónicas:

Foi uns anos antes do 25 de Abril, que é uma espécie de era. As pessoas falam umas com as outras e vêm sempre à baila as coisas que aconteceram antes e depois do 25 de Abril. Aquilo do prédio foi portanto uns anos antes do 25 de Abril e eu passava todos os dias por aquelas obras, era o meu caminho. (Carvalho 1991: 87)

Estes dados relativos à carreira jornalística de Maria Judite de Carvalho foram coligidos por Ruth Navas que dedicou uma *mémoire* de D.E.A. e uma tese de mestrado ao estudo das crónicas da autora, esta última no âmbito de uma reflexão acerca das possibilidades da leitura hipertextual⁴¹. Ruth Navas, em colaboração com José Manuel Esteves, organizou e publicou também uma das antologias de crónicas de Maria Judite de Carvalho, *Este Tempo!*, que recebeu, em 1991, o Prémio da Crónica da APE. Esta investigadora editou ainda, mais recentemente, o volume *Diários de Emília Bravo* (2002), com as crónicas inicialmente publicadas no suplemento “Mulher” do “Diário de Lisboa”, entre 1971 e 1974. Existem também dois outros volumes que reúnem outras crónicas da autora: *A Janela fingida* (1975) e *O Homem no arame* (1979)⁴². Estas quatro antologias de crónicas constituem o *corpus* do nosso trabalho e, embora não reúnam todos os textos publicados pela autora na imprensa portuguesa, são uma amostra considerável da sua produção jornalística. O facto de trabalharmos com antologias terá como implicação prática a omissão de outros textos ainda votados à escuridão dos periódicos arquivados na Biblioteca Nacional, permitindo-nos, por outro lado, encarar as crónicas destas quatro antologias, não só como objecto jornalístico, mas como artefacto literário, que funciona como testemunho de uma determinada experiência do quotidiano da cidade de Lisboa.

Da sua ligação à imprensa resulta, portanto, uma parte importante da obra em que a autora explora os temas do quotidiano e reflecte também sobre a experiência da

⁴¹ *Le document vécu chez Maria Judite de Carvalho*, mémoire de D.E.A apresentada na Sorbonne e *Para uma leitura hipertextual das crónicas de Maria Judite de Carvalho* apresentada na FCSH da Universidade Nova de Lisboa. A tese de mestrado foi publicada na Editora Colibri (Navas 2004).

⁴² Como já dissemos a propósito dos textos de Drummond de Andrade, vamos deixar a análise desta questão para um outro momento deste trabalho (capítulo 5), em que procuraremos abordar a questão genérica subjacente ao *corpus* escolhido e que tem implicações a nível do argumento desta tese: como escrever/dar conta da experiência do espaço urbano e em que medida é que estes textos, com as suas contingências particulares, se adequam à tradução desta mesma experiência e da prática da cidade tal como a entendemos.

habitação da cidade. Conhecedora do mundo da imprensa, a sua voz eleva-se para revelar episódios que os jornais ignoram. Nos seus textos, Maria Judite de Carvalho propõe-se contar o que os jornais “não contam”, assumindo o seu próprio discurso como marginal, ao mesmo nível do género livre e híbrido da crónica. Porque a imprensa só informa sobre o que está dentro das “paredes mestras da cidade do país e do mundo”, as suas crónicas expõem o que está fora: fora da ordem social urbana, mas dentro da cidade⁴³. A sua atenção centra-se no aspecto marginal e conflituoso da cidade, no qual a própria cronista inclui a sua condição identitária, como veremos e, sobretudo, na fronteira entre o interior e o exterior, entre o estranho e o próprio. Nas crónicas de Maria Judite de Carvalho, mostrar o que está *fora* e o que está *entre* é falar do Outro.

Para a cronista, o lugar do Outro tem uma concretização precisa, porque a alteridade manifesta-se, não só enquanto espaço, mas sobretudo em indivíduos concretos:

Estou a pensar nas criaturas a quem todos morreram e um dia se encontram sós no mundo, os emigrantes que falharam nos seus propósitos de melhorar de vida e que às vezes (por qualquer razão que até pode ser tão superficial como a cor da pele ou a língua que falam, o modo como se vestem) são antipáticos à vizinhança, os velhos que a morte esqueceu, os marginalizados, enfim, entregues à grande solidão entre as gentes distraídas, senão a maior, talvez a mais amarga das solidões. (Carvalho 1979: 72)

Como podemos ler neste excerto de “Os outros”, esses “outros”, nas crónicas de Maria Judite de Carvalho, são os que estão para além “das paredes mestras da cidade”, os marginais considerados fora-da-lei da cidade. Lisboa é apresentada nesta crónica

⁴³ Ruth Navas, na introdução a *Diários de Emília Bravo*, refere-se também à oposição entre o discurso jornalístico que *relata* e o discurso cronístico que *demonstra*. A cronista impõe assim uma dimensão analítica e reflexiva à leitura do quotidiano, tornando-o simultaneamente mais próximo do homem e da sua vida concreta: “Porque ao contrário dos noticiários que relatavam acontecimentos sucessivos sobre os avanços do Homem no Espaço e nas ciências médicas, Maria Judite de Carvalho demonstrava, nas histórias, que os caminhos da vida impossibilitam o Homem de vencer o tempo e a morte” (Carvalho 2002: 11).

como uma cidade de mendigos e imigrantes ignorados, vítimas de indiferença e, em muitos casos, de racismo. Neste grupo de personagens marginais avultam também os velhos, que se situam nas margens da existência, indivíduos que não se integram no normal tecido urbano.

Estas pessoas “fora da vida”, negativamente apelidadas de “criaturas”, como se tivessem perdido qualquer valor na esfera do humano, que na cidade se define na função social, situam-se no *limes* da aceitação social. Os marginais, ou melhor, os “marginalizados”, como diz a cronista, enfatizando o gesto daquele que marginaliza e não daquele que “é” marginal, são o rosto da alteridade. Maria Judite centra, portanto, a sua atenção sobre o Outro em situações de conflito e segregação social, o que anuncia, desde logo, uma visão predominantemente disfórica da cidade, que deste ponto de vista se distingue da que encontramos em Drummond de Andrade, em que, como vimos, se conjugam celebração e nostalgia.

Nesta mesma crónica (“Os outros”), Maria Judite de Carvalho revela a história de uma família de imigrantes, indivíduos que moram numa cidade estrangeira, em quem ninguém repara, sublinhando ainda o ponto de vista do observador. Esses *outros*, apenas causadores de distúrbios e de desconfiança, “gente que incomoda”, tal como acontece com os grupos sociais compostos por velhos ou pessoas marginalizadas, são atirados para fora dos muros da cidade, muros esses que, no momento da sua fundação, garantiam protecção aos cidadãos. Porém, agora esses “muros bem altos” são imateriais e erguem-se dentro do espaço urbano, criando barreiras intransponíveis entre os habitantes da cidade, que afinal não possuem todos os mesmos direitos, tal como já acontecia nas cidades da Grécia Antiga, onde escravos, estrangeiros e mulheres eram privados do exercício da cidadania:

Não contentes com marcar o seu espaço territorial, os homens levantam-lhe em redor muros bem altos e declaram habitar o castelo inexpugnável. Só se entra com senha de amizade ou, está bem de ver, de interesse. Para os outros não há ponte levadiça, nem sequer a ponte de um simples olhar. Claro que há outros e outros. Aqueles a quem me refiro são o mais outros que imaginar se pode [...]. Quanto aos vizinhos, entrevistados por um jornalista, disseram coisas terríveis e estúpidas e cruéis. Mas nas suas palavras via-se como os que tinham morrido eram os *outros*. (Carvalho 1979: 72-73)

A cidade é observada por uma cronista que adopta um ponto de vista diferente, na medida em que a sua percepção do real não coincide com a do observador integrado na sociedade, o habitante do “castelo inexpugnável”, o leitor daqueles jornais que não contam “as pequenas coisas terríveis” do quotidiano. À metáfora do castelo, que simboliza simultânea e paradoxalmente protecção e separação, associa-se a figura oblíqua da ironia, presente na expressão em itálico “*os outros*”. O pronome indefinido aponta directamente para a manifestação da alteridade marginal e desprovida de identidade, deixando compreender que dentro do grupo dos “outros” há várias categorias, aqueles que são ainda tragicamente “mais outros”, isto é, sem valor social ou económico, manifestado na ausência de “senhas de amizade ou de interesse”, códigos que garantem a coesão social.

Estes “outros” definem-se paradoxalmente: são os que, ao mesmo tempo, integram um grupo (o grupo social urbano), mas não partilham as mesmas normas subjacentes a todo o grupo, *i.e.*, não são “outros” que habitam um espaço diferente e distante, pelo contrário, são aqueles que existem num tempo comum e habitam um espaço tangencial ao grupo dos homens que conhecem a “senha” de acesso social.

Esta noção de alteridade, analisada por Georg Simmel no seu ensaio “The stranger”, associa-se à ideia de um espaço murado no seu próprio interior, apenas aberto a amizades e interesses, e cuja “ponte levadiça” não une, mas separa. As diferenças, as verdadeiras diferenças, porque são “aquelas que incomodam”, são as que

se situam num perímetro reduzido em redor dos indivíduos urbanos ditos “dentro da lei” e são as que na verdade ameaçam quotidianamente a sua rotina social. Assim, compreendemos que a coesão implica também uma ideia de conflito interior:

[The stranger] is fixed within a certain spatial circle – or within a group whose boundaries are analogous to spatial boundaries – but his position within it is fundamentally affected by the fact that he does not belong in it initially and that he brings qualities into it that are not, and cannot be, indigenous to it. (Simmel 1971: 143)

Pela reflexão que Maria Judite de Carvalho faz acerca do espaço heterogéneo da cidade, expondo diferenças sociais através das metáforas espaciais do castelo e do muro, torna-se evidente que o contacto com a alteridade constitui um dos grandes problemas da sua percepção da sociedade urbana, e que essas relações de confronto ou, mais explicitamente, essas relações de poder constituem uma parte fundamental da sua existência.

Nesta permanente tensão, a presença do estranho é uma parte essencial da estrutura social da cidade, sendo que a repulsa e a distância funcionam como uma forma de união e interacção que regulam as relações sociais responsáveis, em parte, pelo dinamismo associado ao quotidiano. Queremos com isto dizer que é na constante tensão entre os fora-da-lei e os indivíduos integrados na ordem instituída que se manifesta o carácter dinâmico do quotidiano, como um lugar de forças contraditórias. Este é, portanto, um terreno de conflitos por, simultaneamente, ser heterogéneo e permitir o cruzamento de posições muitas vezes antagónicas.

Ao expor o “estranho” nas suas crónicas, Maria Judite instaura um conflito social através do seu discurso, apresentando o quotidiano como um palco simultaneamente centrífugo e centrípeto, na medida em que afasta os indivíduos e, ao mesmo tempo, os reúne. Assim, a presença da alteridade, tendo em conta a forma como

é observada nas crónicas de Maria Judite de Carvalho, apresenta-se como factor decisivo para quebrar a aparente homogeneidade da cidade que gera, essa sim, segregação. Nomeando o estranho, Maria Judite reconhece-lhe existência e integra-o de alguma forma na vida urbana, numa tentativa da resolução do conflito entre o Eu e o Outro. Pensemos, por exemplo, no racismo a que a autora se refere neste texto e que se verifica tendencialmente nas cidades favoráveis à homogeneização e à concretização de “comunidades de semelhança” (“communities of similarity”⁴⁴). Isto é, os indivíduos agrupam-se segundo o princípio da protecção contra o estranho, resultando dessa situação um gradual fechamento interior sobre si mesmos.

De facto, a cidade é um espaço social complexo, porque integra simultaneamente ideias de inclusão e de exclusão, de homogeneização e heterogeneidade, de união e de fragmentação, que constante e paradoxalmente são postas em causa, o que vai ao encontro do modo como Georg Simmel define os “estranhos” ou os “estrangeiros” na cidade:

The stranger is an element of the group itself, not unlike the poor and sundry inner enemies – an element whose membership within the group involves both being outside it and confronting it. (Simmel 1971: 144)

A interrogação acerca dos lugares de pertença, que subjaz à reflexão de Simmel, pode ser comparada, se bem que associada a postulados teóricos diferentes, à oposição estabelecida por Mircea Eliade entre espaço sagrado e espaço caótico, o

⁴⁴Sophie Watson em *The (dis)enchancements of urban encounters* remete para Richard Sennett a este propósito: “Richard Sennett observed a similar trend emerging in American cities over the last quarter of the twentieth century. Neighbourhoods within cities, he suggested, are becoming increasingly homogeneous ethnically as people elect to live close to people like themselves in a drive towards a ‘community of similarity’ ” (Watson 2006:168).

profano⁴⁵. E deste espaço sagrado – o espaço da vida, o espaço habitado – devem permanecer afastadas imagens de um mundo exterior desordenado, o que, justamente, não acontece na cidade de Maria Judite de Carvalho. A cidade das suas crónicas tem dentro de si, no seio de um grupo social que se considera à partida homogéneo e constituído por indivíduos semelhantes, na medida em que partilham a mesma condição de “urbanóides”⁴⁶, a contaminação do seu oposto, isto é, das contra-normas inerentes à sua organização. Na definição d’“os outros” percebe-se que há uma tentativa de demarcação territorial por parte dos homens dos “castelos inexpugnáveis”, mas ao mesmo tempo, depreende-se de uma leitura mais atenta que “os outros” estão inevitavelmente ligados ao corpo social urbano por serem alvo de racismo. A cidade é apresentada com um espaço remendado através das metáforas do “castelo” e da “ponte levadiça”, apontando para uma delimitação no interior do próprio espaço que ganha, desta forma, uma dimensão profana, afastando-se da sua *aura* sagrada, qual espelho de um universo perfeito sob o signo de Jerusalém bíblica, para se assumir, sobretudo com o advento da modernidade, como espaço estilhaçado, fragmentado no seu próprio interior – à imagem de Babel.

Ainda na definição de “stranger”, proposta por Simmel, cabe igualmente a categoria dos “velhos”, outro grupo de marginais referidos nesta crónica de Maria Judite de Carvalho, cuja presença coloca também a questão do anonimato, indiciadora de uma crise identitária e existencial que se concretiza numa barreira comunicacional. Os “velhos imprestáveis”, que a morte esqueceu, “entregues à grande solidão das gentes distraídas, senão a maior, talvez a mais amarga das solidões” e que se situam no mesmo

⁴⁵“Ce qui caractérise les sociétés traditionnelles, c’est l’opposition qu’elle sous entend entre leur territoire habité et l’espace inconnu et indéterminé qui l’entoure : le premier c’est le “monde” (plus précisément : “notre monde”), le Cosmos ; le reste ce n’est plus un Cosmos, mais une sorte “d’autre monde”, un espace étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d’étrangers ” (Eliade 2008: 32).

⁴⁶ “A diversidade e a competição levam os urbanóides a viverem num permanente auto-aniquilamento, dispersos em átomos isolados na multidão e na massa indistinta. *Magna civitas, magna solitudo* – parece ser emblematicamente a divisa que se cola à cidade como uma maldição” (Gomes 1994: 81).

espaço social, representam o tempo fora da vida, que na cidade, mais do que em outros contextos espaciais, é activada. Para os velhos, nem o simples olhar de um estranho lhes confere a dignidade da presença, como escreve a cronista no mesmo texto: “Para os outros não há ponte levadiça, nem sequer a ponte de um simples olhar”. Richard Sennett afirma que na cidade moderna o olhar substitui o discurso⁴⁷, difícil de manter numa sociedade individualista e em perpétuo movimento. Mas o que podemos ler a propósito destes marginais, os velhos, é a prova de uma exclusão total da sua presença na orgânica da cidade. Eles “vêem o tempo passar”, mas não são vistos. São marginalizados também por serem corpos moribundos que espelham a morte daquele que os observa. Estes “velhos imprestáveis”, que deixaram de participar activamente na sociedade urbana, sendo por isso “*disposables*”, inúteis, acentuam os efeitos negativos do desenvolvimento da cidade, que se torna abrigo, simultaneamente asilo e exílio, dos segregados que ela própria gera, como peças estragadas de uma máquina:

Os velhos vêem o tempo passar, esquecidos por uma sociedade onde domina a velocidade e a mudança constante que esquece rapidamente o passado transformando estes indivíduos em imprestáveis [...] Uma espécie de *disposables* deste mundo. (Carvalho 1979:128-129)

A cidade, na óptica de Maria Judite de Carvalho, isola as pessoas que se perdem no emaranhado do trânsito e das ruas e sobretudo no emaranhado social. A identidade dos indivíduos é posta em causa, porque o sistema urbano, de cariz capitalista e consumista, acentuou os valores do individualismo e da competição, geradores da indiferença, em relação aos outros e a si mesmos, associados por Maria Judite à “velocidade e mudança constantes”, que resultam no esquecimento do que (ou

⁴⁷ “Avec le développement de l’individualisme moderne, urbain, l’individu dans la ville est devenu silencieux. La rue, le café, le grand magasin, le chemin de fer, l’autobus et le métro sont des lieux du regard plutôt que du discours. Le lien verbal entre inconnus dans la ville moderne étant difficile à maintenir, les élans de sympathie que des individus pourraient éprouver en regardant autour d’eux deviennent à leur tour éphémères” (Sennett 2009 : 263).

de quem) não é indispensável. Os habitantes da cidade são apresentados nesta crónica como peças de uma engrenagem, homens alienados, cultivando o individualismo, tornando-se seres mudos, indiferentes e incapazes de ver o que os rodeia. Não há comunicação verbal nem visual entre os vários grupos sociais. Esta é, aliás, evitada, como se pode ler. As relações são, portanto, baseadas apenas em princípios objectivos (como a cor da pele, códigos linguísticos ou sociais), que excluem manifestações da subjectividade. No entanto, pelo facto de nomear estes indivíduos como “*disposables*”, definição que não se aplica apenas aos velhos, Maria Judite atribui-lhes um valor social, combatendo o sentimento de alienação comum a um outro tipo de marginais. Esses alheiam-se da sua própria existência e da sua responsabilidade no mundo social: são os hiperconformistas,⁴⁸ aqueles que recusam a interacção com o quotidiano, centrando-se apenas na sua existência, que é vazia, porque suprime o contacto com o Outro. É justamente esta ausência de contacto com a alteridade que Maria Judite denuncia, tornando manifesto o conflito entre o eu e o outro, expondo as relações dilaceradas do quotidiano, contando o que os jornais não contam, mostrando a ferida social aberta na cidade e concretizando as tensões sociais nas suas crónicas.

Podemos, portanto, afirmar que a autora tem uma visão disfórica da cidade, percepção alimentada por reflexões sobre uma cidade fragmentada, privada de um centro unificador, de sentidos morais e sociais que se traduzem também nas suas formas espaciais e discursivas: pontes que não se atravessam, muros que se erguem, olhares que não se cruzam. Demonstrar/mostrar uma visão fragmentada da cidade significa, nestas crónicas de Maria Judite, expor a verdadeira essência do quotidiano como lugar de encontro e desencontro e como lugar de transferências e conflitos. Nestas crónicas, a

⁴⁸ “Ils ne se sentent plus concernés par ce qui arrive aux autres, à leur ville, ainsi ils ne prennent pas plaisir à lire les nouvelles locales du journal, ou à se fondre dans la multitude que la ville fait bourdonner autour d’eux. Ils existent dans des sortes de limbes qui sont leur marge” (Sansot 2008 : 241).

cidade apresenta-se fragmentada, sobretudo a nível social. Todos os indivíduos são marginais: ou porque marginalizam os outros ou por serem alvos de marginalização.

A experiência da alteridade, que Maria Judite de Carvalho revela nas crónicas a que nos vimos referindo, implica a adopção de um certo distanciamento e uma atitude contemplativa relativamente ao quotidiano. O afastamento e a despersonalização, a saída de nós para fora, em direcção ao Outro, paisagem ou indivíduo, permitem encarar a realidade como uma novidade sempre renovada, sempre em construção e, sobretudo, projectar um novo olhar sobre o quotidiano que escapa a uma visão panorâmica da cidade. A cronista procura, por isso, registar nos seus textos a percepção da passagem do tempo, que gera nos habitantes da cidade moderna este sentimento de alienação.

O tempo de que os cidadãos parecem não dispor é a matéria sobre a qual Maria Judite se debruça, partilhando com o turista a disponibilidade para transpor a superfície da cidade, isto é, para usufruir de um “estado de graça” (Carvalho 1979: 112), contrariando uma atitude conformista, que se recusa a reparar nos pormenores que a compõem. A velocidade e os problemas pessoais sobrepõem-se ao panorama “desbotado” de Lisboa:

Muitas vezes não reparamos no que nos cerca, por causa da velocidade a que vivemos e que não nos dá tempo para pensarmos em coisas dessas, tão fúteis. Saímos pela manhã, entramos à noite, às vezes vamos aqui e além, mas teremos visto alguma coisa? Não somos turistas e o que vemos são os nossos problemas [...]. (Carvalho 1979: 134)

A cidade de Lisboa, habitada por Maria Judite de Carvalho é um espaço de indivíduos marginalizados, na medida em que também acolhe pessoas que não se identificam com o espaço/tempo que habitam, pessoas que não o observam para o reconhecerem como seu, para dele se apropriarem. É uma terra de imigrantes, não só estrangeiros como nacionais, tendo em conta que grande parte da população de Lisboa

migrou do interior do país para a capital em busca de melhores condições de trabalho e de vida. Mas são imigrantes também aqueles que passam ao lado da vida da cidade e dos outros, das “coisas fúteis”. Maria Judite, numa outra crónica, “Terra, qual terra?” reflecte sobre o resultado desta falta de identificação dos lisboetas com sua cidade, que não é mais do que um lugar de trabalho, ao contrário da “terra”, cosmos relacional onde o indivíduo possui as suas raízes identitárias: “Pode chamar-se terra a isto de pedra miudinha, cimento e alcatrão, pode?” (Carvalho 1979: 94). Todos os elementos associados ao espaço habitado, o espaço da infância, da família, da comunhão com a natureza, foram banidos da cidade, dando lugar à solidão e ao caos:

Aqui, nesta cidade, noutras maiores, claro, as estrelas foram apagadas e substituídas, e, quando avistamos um ponto luminoso, nem sequer é o planeta Vénus, mas a lanterna que fica acesa toda a noite no alto de um prédio em construção. Quanto às árvores, muitas delas foram cortadas ou metidas em pequenas reservas onde recebem a visita das crianças, dos namorados e dos velhos, gente fora da vida. Os outros têm lá tempo de pensar em árvores! Os outros são os da paragem daquele autocarro que é urgente não perder, os da assinatura do ponto, os da engrenagem, os do labirinto, os do beco com saída ou sem ela, os dos dias curtos, cinzentos, iguais, poluídos, ameaçados pelo amanhã incerto, pela solidão da cidade já desumana. (Carvalho 1979: 94-95)

Atente-se na estrutura assindética, na enumeração longa, prolongando o sentimento de acumulação de factores negativos⁴⁹, que contribui para a criação de um efeito calculado de *pathos* disfórico, associado à experiência urbana de Maria Judite de Carvalho. Atribuíamos também o devido peso ao deíctico “aqui”, que sublinha o contraste da cidade com a “terra” idealizada.

Na crónica, “Que dirias de morar em Lisboa?”, a autora retoma o mesmo tema da cidade sem alma, sem contacto com o mundo natural e vegetal, desbotada e

⁴⁹ Sobre a experiência da deambulação/*flânerie* e do discurso que se constrói com base na acumulação e sucessão de elementos observados, como o que encontramos nas crónicas de Maria Judite de Carvalho, chamamos a atenção para o importante estudo de Helena Buescu sobre a poesia de Cesário Verde: “Movimento, *flânerie* e memória cultural” (Buescu 2007).

descolorida já referido na crónica anterior, “Terra qual terra?” (Carvalho 1979: 94-95) ou até na crónica “Chuva” (Carvalho 1979: 96-97) e nas suas alusões a Lisboa como “cidade de estrelas apagadas pela electricidade, de flores em lojas de florista, de relva rara, de hortas e pomares de supermercado”, recordando o poema em prosa de Baudelaire, “Any where out of the world. N’importe où hors du monde”⁵⁰, para escrever sobre a ausência de elementos naturais num espaço arrasado por construções de betão e pedra:

Foi em mil oitocentos e sessenta e tal que Baudelaire escreveu *Le Spleen de Paris* (pequenos poemas em prosa). Este texto pertence ao poema “Em qualquer parte ou fora do mundo”, e nele Baudelaire refere-se a uma Lisboa de pedra e água (sem saber que a cidade voltara – voltaria um dia – as costas ao Tejo), a uma Lisboa cujos habitantes têm ódio às árvores. Premonição do poeta? Verdade já naquele tempo, contado por alguém que sabia? [...] Uma cidade que cada vez tem mais ódio a jardins suspensos e a jardins terrestres, estes só frequentados por velhos, crianças e namorados, gente, enfim, fora da vida. (Carvalho 1979: 125)

Baudelaire, o poeta moderno das cidades, apresentou Lisboa como uma cidade de mármore, água e sem elementos vegetais. Esta imagem da cidade é reforçada pela observação da cronista, que afirma viver numa cidade desumana. Se existe gente “fora da vida”, a cidade de Lisboa está, por sua vez, “fora do mundo”, mas por outras razões, como a negação do elemento da água simboliza (“as costas [voltadas] ao Tejo”), aspecto que analisaremos mais adiante. Espaço de pedra, sem árvores, a cidade assemelha-se a um “campo de concentração voluntário”: “Parada na rua, à espera do milagre de um táxi (tenho onde estar aqui por dez minutos), sinto-me naufraga numa ilha de cimento, pedra e alcatrão” (Carvalho 1979: 96). Atente-se na contradição metafórica e irónica da cidade

⁵⁰ “Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d’habiter à Lisbonne ? Il doit y faire chaud, et tu y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l’eau ; on dit qu’elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu’il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût ; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir” (Baudelaire 1997 :146).

como ilha. A ilha do paraíso e da manifestação do mundo vegetal é tradicionalmente associada a um lugar de felicidade, como vimos a propósito de Drummond e do seu sonho da cidade-ilha. Para Maria Judite, pelo contrário, é um espaço de bloqueio espiritual, representa uma fronteira entre o homem e os outros e entre o homem e a natureza.

A fronteira ou a margem onde as personagens juditianas se situam é, de facto, um lugar que opõe realidades, mas que, ao mesmo tempo, as aproxima, afirmando-se sobretudo como ponto de comunicação entre mundos:

Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré. (Eliade 2008 : 28)

Para estes indivíduos, no entanto, a fronteira separa mais do que une, visto que se apresenta já quase intransponível. O muro social e o muro linguístico elevam-se “bem altos”, a um nível em que já não é possível um retorno à cidade feliz (sagrada). Do outro lado do muro, já não se avista o centro quotidianamente destruído e que, precisamente por isso, afasta os cidadãos da cidade. Este centro, que em termos urbanísticos reactualiza o espaço da *agora* grega (o lugar por excelência de encontro, comércio, comunicação na cidade), foi destruído para dar lugar a espaços diminuídos na sua expressão simbólica, como escritórios, lojas ou prédios de habitação, sem qualquer semelhança com aquilo a que se chama *casa*, em linguagem antropológica.

Esta insistência na cidade como palco de encontros com a alteridade verifica-se sobretudo na antologia *O Homem no arame*, título homónimo de uma crónica que acaba por dar o tom à leitura dos retratos destes seres marginais que analisámos, isto é, pessoas que habitam as margens da sociedade, que protagonizam histórias ou situações-limite:

O homem tem estrita obrigação de se arriscar, de nos causar aquela angústia passageira, e com *happy end* no fim do arame, de não cair, claro, porque isso seria extremamente desagradável para todos os presentes [...]. Alguns sem o saber, sem nunca terem pensado nisso, caminham sem círculo de luz nem traje apropriado, pelo seu arame pessoal. (Carvalho 1979: 19-20)

Nesta crónica é descrita a difícil manobra de um artista de circo, o equilibrista, acompanhada atentamente pelo público, que projecta no sucesso da travessia do artista no arame a sua própria condição. É o herói através do qual o público expia as suas vulnerabilidades de homem urbano. Ele deve arriscar e não deve cair para confortar individualmente as angústias dos próprios espectadores que, como ele, desejam chegar ilesos ao fim da sua travessia pessoal. Este “homem no arame” representa o marco simbólico da provação solitária que os indivíduos sofrem no quotidiano urbano e traduz a experiência dos habitantes de uma cidade que, embora rodeados de uma imensa massa humana, são vítimas de desencontros constantes, que sublinham a sua condição solitária, iluminando o sentido da *Magna civitas magna solitudo*⁵¹ de Francis Bacon. Na cidade cruzam-se, sem se tocarem, os arames pessoais dos seus habitantes. Cada um deverá atingir o final do seu percurso. Sendo a tarefa difícil e de grande responsabilidade, recusa-se a presença dos outros, elemento perturbador. A multidão não é uma companhia, como diz Bacon: é, quando muito, um público que assiste ao nosso fracasso, ou ao nosso *happy end*.

Ao dar voz a estas personagens “fora da vida”, Maria Judite de Carvalho promove uma tentativa de abolir as separações entre o que é marginal e o que é

⁵¹ “But little do men perceive what solitude is, and how far it extended. For a crowd is not company; and faces are but a gallery of pictures; and talk but a tinkling cymbal, where there is no love. The Latin adage meeteth with it a little: *Magna civitas, magna solitudo* [A great town is a great solitude]; because in a great town friends are scattered; so that there is not that fellowship, for the most part, which is in less neighbourhoods” (Bacon 2003).

instituído na vida urbana. Com a inclusão destes marginais no seio da própria cidade (porque, como vimos, os muros são interiores e não exteriores), a cronista sublinha uma heterogeneidade social essencial à própria definição da cidade. É no espaço entre o exterior e o interior, o espaço das “pontes levadiças”, que reside a compreensão do fenómeno urbano, enquanto sistema de inclusão e exclusão, que privilegia uma noção de habitação precária. A problematização desta marginalidade, promotora de solidão individual, estende-se, no entanto, para além destas figuras urbanas concretas, pois ela passa pela linguagem verbal dos seus habitantes e pela linguagem espacial. Em Maria Judite, as fronteiras entre os espaço-tempo interiores e exteriores, apercebidas nas suas crónicas, revelam os limites entre a sua subjectividade e o mundo exterior, como veremos na última parte deste capítulo.

3.3. Velocidade e incomunicabilidade

Diz o povo que a falar é que a gente se entende, mas esse entendimento passa-se a maior parte das vezes em circuito fechado por fronteiras e por muitos e variados limites não geográficos. (Carvalho 1991: 142)

O conflito com a alteridade, que Maria Judite de Carvalho analisa nas suas crónicas, nasce da dificuldade de comunicação entre indivíduos simultaneamente diferentes e semelhantes, na medida em que partilham o mesmo espaço, ainda que se relacionem através de mecanismos de exclusão. As barreiras sociais associam-se também a barreiras discursivas, sendo que a fragmentação social implica uma

diferenciação linguística e, conseqüentemente, um entendimento confinado a fronteiras nem sempre geográficas; como diz a cronista, “em circuito fechado”.

Numa situação de conflito, cujo palco é o quotidiano, a desvalorização do discurso conduz a uma progressiva desumanização do espaço e dos próprios indivíduos. Sendo a comunicação a base da sociedade, é a própria ideia de cidade, enquanto resultado de discursos, que está em perigo.

Segundo a visão de Maria Judite de Carvalho, o quotidiano está povoado de discursos fragmentados que traduzem um sentimento de falência comunicacional. Na cidade das suas crónicas coabitam “frases mortas”, “frases mortais”, “palavras-fantasma” e “palavras tardias”, por serem conselhos e frases feitas, sem sentido, que se dizem sem pensar. Ou por serem palavras que perderam o seu significado pelo seu uso e desgaste, ou ainda por serem ditas fora de tempo:

São palavras ditas e reditas por toda a gente e portanto também por nós. Mas aí está, não as ouvimos, não as vemos, não as lemos, pois claro, mesmo quando estão ali, diante dos nossos olhos. Porque são sombras de palavra. O tempo gastou-as, perderam o seu significado verdadeiro, morreram há muito sem ninguém dar por isso. (Carvalho 1991: 139)

As “sombras de palavra” traduzem o uso abusivo do discurso responsável pela desvalorização da linguagem, falseando até as suas propriedades comunicacionais e criativas. A usura das palavras, “ditas e reditas”, que George Steiner considera existir em relação à linguagem poética, reflecte-se também na linguagem do quotidiano⁵². A forma das palavras esconde a ausência do seu conteúdo, na medida em que a linguagem promotora da comunicação entre os indivíduos se resume agora à formulação de discursos ociosos, ressoando na cidade como um ruído, estando as palavras privadas de

⁵²“La folle prolifération du verbiage érudit, les bagatelles présentées comme autant de nouvelles évaluations critiques, menacent d’estomper l’œuvre d’art elle-même et la franche spontanéité du contact personnel dont se nourrit la vraie critique. De plus, nous parlons trop et trop volontiers: ce qui était privé devient propriété commune [...]. Notre culture est le règne de la parlote” (Steiner 1999: 90).

qualquer sentido ou verdade: “Une fois mort, le langage tourne au mensonge” (Steiner 1999 : 123). À presença desta forma de catacrese linguística, na medida em que o significante não se refere claramente ao significado, a cronista associa a erosão das palavras “gastas pelo tempo” à incoerência dos discursos produzidos. A “sombra” das “palavras ditas e reditas” contribui também para agravar a sensação de ruído que o barulho dos automóveis, das televisões ou rádios fazem ecoar na cidade. O ruído anula o silêncio da interpretação, da compreensão e da emoção.

Responsável também por esta falência discursiva é o desgaste das palavras provocado pelos novos meios de comunicação urbanos – as vozes da rádio e da televisão –, como a linguagem que Walter Benjamin havia já destacado como elementos promotores da fantasmagoria da cidade moderna no seu estudo sobre Paris, capital do século XIX. Maria Judite de Carvalho aponta o desenvolvimento tecnológico como responsável pela desvalorização do discurso e, conseqüentemente, pela ausência do silêncio propício à meditação:

Já não se sabe o que é o silêncio da cidade cheia de ruídos, mesmo à hora em que o dia morre e os *écrans* definitivamente se apagam, mas em que os aparelhos de rádio continuam, até de madrugada, acompanhando a noite branca [...]. [...] o ruído amassado, mastigado, desta cidade de corpo cada vez maior e mais inquieto, cujas células nunca estão na sua totalidade adormecidas. (Carvalho 1991:97-98)

A cidade é, nesta crónica, comparada a um corpo sempre em movimento, um corpo em vigília e alerta permanente. A exaustão das palavras, que provocam a vacuidade do discurso, associa-se à exaustão de um corpo privado de repouso. A metaforização da cidade como um corpo em bulício e a comparação das palavras ao ruído privam o espaço urbano de uma dimensão crítica e distintiva. No “ruído amassado” e “mastigado” tudo se confunde e se dispersa, o que contribui para o aparecimento de

uma sociedade de *parlote*, isto é, que não gera verdadeira informação e conhecimento, mas confunde e esbate as diferenças no vazio que produz. A cidade é um corpo inquieto não produtivo e não criativo, por não ter palavras e por não ter tempo.

A questão da ausência de palavras e da persistência do ruído liga-se assim à percepção da passagem inexorável do tempo, o motivo unificador das crónicas de Maria Judite sobre o quotidiano, na medida em que muitas delas se debruçam sobre as consequências que ela gera: incomunicabilidade, solidão e, como veremos mais adiante, a erupção de várias camadas temporais na cidade. Por isso mesmo, foi escolhido como tema organizador das crónicas publicadas na antologia de 1991 por Ruth Navas e José Manuel Esteves (*Este Tempo!*). Os editores adiantam, aliás, no prefácio desta antologia, intitulado “Tessitura do tempo”, que “o fio condutor desliza do mundo exterior (o datável e factual) para o mundo interior (o perturbado, o conflito ritmizado), fixando aquilo que resiste aos acontecimentos e que permanece contido e velado no acto do dia-a-dia” (Carvalho 1991: 10).

Na primeira parte desta antologia, os editores reuniram crónicas de Maria Judite que se referem aos “novos deuses”⁵³, isto é, à tecnologia que invadiu o quotidiano e que veio alterar as relações entre os indivíduos, sobretudo a nível da comunicação verbal:

Os novos deuses já começaram a chegar. Alguns deuses menores, claro está, vivem mesmo connosco. [...] E as pessoas sentam-se, e olham, e escutam em silêncio religioso, coisas excelentes ou detestáveis. (Carvalho 1991: 30)

A ausência de tempo, que se deve à velocidade introduzida na vida em sociedade pelos “novos deuses”, vem necessariamente alterar a relação com a alteridade, ampliando as

⁵³ As outras seis partes intitulam-se “A cidade e a água”, “Ouvir e falar”, “As duas senhoras, o pombo e a fita”, “Por exemplo Margarida”, “À espera” e “O comboio”, respectivamente. Cada uma das secções é nomeada com o título de uma crónica nela incluída.” “Este tempo” é a crónica que abre simultaneamente a primeira parte e o livro.

consequências do conflito social, responsável pela marginalização dos indivíduos na cidade. Note-se a enumeração verbal: “as pessoas sentam-se, e olham, e escutam” sugerindo a mecanização dos gestos. Se tempo ou silêncio existem na cidade das crónicas de Maria Judite, assumem somente uma forma de controlo: a tecnologia dos “novos deuses” impõe a sua presença “religiosa”, alienando os indivíduos, inculcando-lhes hábitos mecanizados.

Por outro lado, Paul Virilio, o teórico da dromologia⁵⁴, argumenta que a velocidade é um dos principais factores que afectam as relações de poder na cidade. As relações pessoais, comerciais e sociais alteram-se devido às diferentes velocidades produzidas. A velocidade é responsável pela massificação do consumo, pelo aumento de informação e de estímulos que os indivíduos têm de interpretar, o que os torna necessariamente incapazes de gerir todas as solicitações da vida quotidiana. A velocidade associada à tecnologia e às telecomunicações gera, portanto, situações de marginalização e violência. Da mesma forma, Italo Calvino, em *Seis propostas para o novo milénio*, refere-se também a este conceito de velocidade como instrumento de mecanização do indivíduo: “A perfeição técnica do veículo e a transformação do condutor num cego objecto inanimado tornam o viajante presa da inexorável exactidão de uma máquina” (Calvino 1990: 54). Sendo esta uma componente essencial da sociedade moderna, percebemos o alcance do entendimento fechado por “limites não geográficos”, a que se refere Maria Judite na crónica citada em epígrafe desta parte, pois as fronteiras existem na cidade também a nível discursivo, embora estas sejam menos visíveis devido aos chamados “novos deuses da técnica”, que ocultam as barreiras espaciais e temporais. Paul Virilio propõe a noção de *interface* para dar conta desta

⁵⁴ A dromologia, segundo a definição de Virilio em *Vitesse et Politique*, baseia-se no estudo das relações sociais através da velocidade (Virilio 1977).

separação que se baseia na transparência e não na opacidade de um muro⁵⁵. Porém, se o *interface* destrói, de uma certa forma, as fronteiras espaciais, coloca-as a nível temporal, *i.e.*, ao tornar os dois universos comunicantes, acaba por gerar uma barreira de ruído, resultante de um desgaste das palavras e das imagens, dada a permanente exposição dos opostos, que impedem, por sua vez, a comunicação. Paradoxalmente, esta promiscuidade, ou “sobrexposição,” segundo Virilio, afasta umas das outras as personagens urbanas das crônicas de Maria Judite de Carvalho, tornando-as marginais, não só em relação aos outros, como também a elas próprias. A cronista questiona, portanto, a necessidade de tempo, silêncio e de privacidade como uma fuga ao ruído e promiscuidade da cidade:

Sim, e tempo? E tempo para nos desligarmos da corrente contínua que nos arrasta, para pararmos um pouco, para olharmos em volta com um bocadinho de atenção, para escutarmos o mundo [...] Porque os ponteiros dos relógios correm loucamente e os dias são pequenos, transbordam de coisas que não cabem dentro deles por mais que nos esforcemos por arrumá-las. (Carvalho 1991: 32-33)

O silêncio e o tempo são essenciais à interpretação do mundo e à nossa relação com os outros. Ter tempo é essencial para nos “desligarmos”, “pararmos”, “olharmos”, “escutarmos”, para percebermos o que nos rodeia. Na verdade, estes verbos no infinitivo pessoal transportam a nossa leitura para o domínio do desejo e dos sentidos humanos, como instrumentos de interpretação do quotidiano, na medida em que se opõem à intelectualização dos estímulos vindos do exterior, permanentemente e a grande velocidade. É preciso “cortarmos a corrente contínua que nos arrasta”. E esse

⁵⁵ “En fait, depuis l’enclos des origines, la notion de limite a subi des mutations qui concernent à la fois la façade et le vis-à-vis. De la palissade à l’écran, en passant par l’enceinte de pierre du rempart, la surface-limite n’a cessé d’enregistrer des transformations, perceptibles ou imperceptibles, dont la dernière est probablement celle de l’interface” (Virilio 1984 : 12).

corrente, essa interrupção do mecanismo do tempo dos relógios reside essencialmente no “reparar”, na enunciação e apreciação dos pormenores que compõem a teia urbana:

Muitas vezes não reparamos no que nos cerca, por causa da velocidade a que vivemos e que não nos dá tempo para pensar em coisas dessas, tão fúteis. [...] Como havíamos nós de reparar na cidade desbotada se ainda por cima estamos treinados a ver todas as noites, durante mais ou menos tempo, o mundo a preto e branco no pequeno ecrã? (Carvalho 1979: 134)

É na atenção prestada às histórias do quotidiano, aquilo que faz Maria Judite constantemente nas suas crónicas, que se contraria o vazio ontológico gerado pelas palavras gastas e pelo excesso de velocidade. Contra o ruído, contra a poluição verbal e sonora, o acto de reparar faz sobressair as singularidades da vida na cidade, destacando elementos frequentemente votados ao esquecimento, ou à sua categoria de banalidades. É, por assim dizer, de “coisas fúteis” que a cronista alimenta a sua visão do quotidiano, elegendo as figuras e situações anónimas como ilustração da sua visão da cidade, dando cor à fotografia desbotada e a preto e branco de uma cidade apática, que nos habituámos a ver.

O tempo veloz e mecanizado, sobre o qual escreve Maria Judite de Carvalho, é, portanto, um elemento de exclusão, de marginalização e, simultaneamente, de auto-marginalização, na medida em que é responsável também pela ausência de reflexão. Como já pudemos analisar, os marginalizados da cidade destas crónicas são quase todos os seus habitantes e não apenas os indivíduos socialmente desfavorecidos. Porque o marginal é também aquele que está alheado da vida do quotidiano, o conformista, indiferente aos outros e indiferente a si próprio. Na cidade das crónicas de Maria Judite, a alienação dos indivíduos e a incomunicabilidade que se manifesta a vários níveis constituem os métodos de defesa que passam pela intelectualização e pela

racionalização dos estímulos exteriores, excluindo das relações com a alteridade reacções subjectivas e emocionais. De facto, segundo Simmel, o homem reage a esta disparidade de imagens de uma forma defensiva, tende a proteger-se, por via da intelectualização⁵⁶, das emoções e dos contactos que são foco de diferenciação⁵⁷ e que, para serem interpretados e experimentados, lhe exigiriam uma atenção emocional de que não pode dispor, pois o esgotaria.

Como sugere Ruth Navas: “O universo de Maria Judite de Carvalho centra-se fundamentalmente na crítica ao presente que não preserva nem a memória, nem a identidade da cidade. O presente e a novidade são, portanto, a metáfora da desumanização” (Navas 2002: 26). As crónicas de Maria Judite de Carvalho atestam a transformação da sociedade urbana e testemunham também um choque com a realidade que, com a velocidade crescente, se torna invisível e cujos actores são mudos, surdos e emocionalmente deficientes. Ora atentemos no seguinte excerto:

Desço a rua, entro no metropolitano, estendo à menina muda as moedas necessárias [...] De cesto metálico na mão [...] escolho latas, latinhas, sacos [...] a menina na máquina registadora recebe a nota, dá-me o troco. Ausente. Abstracta. Verá sequer as caras que desfilam diante de si? (Carvalho 1991:14-15)

Os verbos “Desço,” “estendo,” “escolho” apontam para os gestos mecânicos de uma figura alienada e anónima. O sujeito da enunciação faz parte de uma engrenagem que o mantém preso a actos repetidos, os mesmos da mulher-robot “ausente e abstracta” da caixa registadora. Este é um cenário, como o de um filme de cinema mudo, que poderia

⁵⁶“All emotional relationships between persons rest on their individuality, whereas intellectual relationships deal with persons as with numbers, that is, as with elements which, in themselves are indifferent [...]” (Simmel 1971: 326)

⁵⁷“Man is a creature, whose existence is dependent on differences, *i.e.*, his mind is stimulated by difference between present impressions and those which has proceeded.” (Simmel 1971: 325)

ter saído de um dos contos da recolha *Os idólatras* (1969)⁵⁸ da mesma autora. Ou, por exemplo, do conto “Embargo” de *Objecto quase* (1978) de Saramago, em que a história de um homem literalmente preso ao seu automóvel convoca uma reflexão sobre o acelerado desenvolvimento tecnológico dos anos 70.

Assim, a mecanização dos gestos e a invisibilidade, expressas na ausência e na abstracção, afectam igualmente os indivíduos que são obrigados a interagir com os outros no seu trabalho, como os vendedores de bilhetes no metropolitano ou as empregadas do supermercado: todos se coíbem do uso criativo das palavras, utilizando apenas uma linguagem codificada, pautada por sons metálicos de moedas e objectos – ruído –, surgindo como figuras alienadas.

Esta invisibilidade do Outro denuncia mais uma vez a sua marginalização. Mas sendo esta marginalidade um traço da sociedade urbana e do quotidiano, enquanto lugar de velocidade e conflito, a escrita de Maria Judite de Carvalho procura torná-lo visível,⁵⁹ como temos vindo a verificar. Contrariando uma tendência *blasée* e abstracta, as suas crónicas manifestam uma vontade de cristalizar o tempo numa crónica (traduzido no reparar e coleccionar já presente na descrição do *flâneur* moderno), revelam disponibilidade para observar e para interpretar os gestos de um quotidiano cada vez mais acelerado e opaco, tornando-o evidente, como um instrumento de sociabilização e de resolução de oposições: “Porque as minhas máquinas fazem uma

⁵⁸ Esta obra ficciona uma sociedade no futuro, localizada na América, a julgar pelos nomes das personagens e alguns pormenores da vida quotidiana. As personagens principais de cada um dos contos são sempre portadoras de uma experiência de exílio, vivem fora do tempo e preservam em si restos de um passado frequentemente mais humano, mais ingénuo, mais crente. A questão da memória dos espaços a que nos temos vindo a referir é também fundamental nesta obra, visto que nestas sociedades do futuro é excluído qualquer traço do passado. No futuro não há lugar para vivências singulares, tudo é mecânico e generalizado. A solidão e o desencontro, assim como as suas visões distópicas do mundo e da sociedade, marcam estes textos e simultaneamente as suas crónicas.

⁵⁹ Yves Barel, no seu ensaio sobre a marginalidade social, refere-se à invisibilidade como processo que mascara uma componente importante da sociedade e cujo mecanismo deve ser, por isso, tornado visível: “L’invisibilité sociale est d’abord une manière de designer le fait qu’une partie de la ‘réalité’ sociale se laisse mal apercevoir, décrire, analyser, interpréter, alors que par ailleurs s’impose l’impression qu’il est impossible de tenir cette partie pour ‘négligeable’ ” (Barel 1982: 7).

coisa sensacional de que as outras são incapazes: seguram o tempo” (Carvalho 1991: 34).

Ruth Navas e José Manuel Esteves (Carvalho 1991:10) sugerem ainda a possibilidade de que na contenção e simplicidade discursiva das suas crónicas, Maria Judite procura resistir à passagem do tempo. Na verdade, as “palavras poupadas” da cronista, mas escolhidas e pensadas, opõem-se às “palavras-fantasma” do quotidiano e simultaneamente contribuem para esta ideia de “segurar o tempo”. Maria Judite de Carvalho, com a sua aguda e por vezes cruel visão do real, procura quebrar esta forma maquinal de habitar o mundo urbano, numa tentativa de lhe restituir uma linguagem e, conseqüentemente, uma humanidade que ela sente como perdidas. Ao lamentar um tempo que não existe nas sociedades modernas, o tempo da interpretação, do reconhecimento, da linguagem, o tempo das palavras, a cronista deixa transparecer uma certa visão melancólica da cidade, que se relaciona com a sua “imersão e concentração no real”, ou seja, o seu interesse pelas histórias concretas do quotidiano a que se refere Susan Sontag a propósito de Walter Benjamin⁶⁰. Esta sociedade industrial e de grande desenvolvimento tecnológico transmite um vazio ontológico associado a uma atitude consumista cada vez maior e dominada pelas linguagens totalitárias da publicidade e da comunicação social. Estas representam uma nova forma de poder, que o dominam e que lhe incutem ideias e formas de vida, ao qual reage a cronista, apoiando-se na concretude do real, fazendo do acto de reparar o seu gesto poético (de *poiesis*) do quotidiano, na medida em que dizer é *fazer*, ou na linguagem de Certeau, *inventar*.

Para além disso, Maria Judite promove o diálogo pela exposição da incomunicabilidade e do silêncio. Dois factores que derivam da marginalização do indivíduo, sendo simultaneamente a sua própria causa. A cronista procura assim chamar

⁶⁰ “The style of work of the melancholic is immersion, total concentration. Either one is immersed, or attention floats away” (Sontag 2002:128).

a atenção para uma outra realidade, mais humana, racional e individual, abrindo novas perspectivas, contribuindo para o cruzamento de vozes da cidade que frequentemente se encontram em oposição, sobretudo quando estão em confronto poderes instituídos e discursos subversivos, que incidem sobre uma outra possibilidade de vida e de habitação do espaço. Na crónica “A geometria da cidade”, Maria Judite materializa a relação entre cidade e o seu discurso subversivo:

E uma pessoa perde-se na geometria gelada da cidade. [...] Os novos prédios são cubos encostados uns aos outros [...]. As árvores não dão nas vistas. Crescem sem originalidade, como se também elas devessem seguir os moldes da cidade, que vê com maus olhos a fantasia das formas irregulares. [...] A pessoa sai do cubo onde mora, atravessa o dia geométrico, calculado, calculável, toma o autocarro à hora certa, chega à hora da chegada diária. Às vezes há um atraso – previsível porque o trânsito é cada vez maior e as cidades grandes são tecidos cujas células animais ou minerais se multiplicam incessantemente [...]. Atravesso a rua perpendicularmente (lá está o homenzinho verde a qualquer veleidade de linha oblíqua) e vejo, então, encostado ao passeio, um gato morto. Uma criança chega a correr, bate nos meus joelhos, continua o seu caminho. Entretanto, de propósito ou por simples acaso? deixou cair uma flor amarela sobre o animal. Assim se perturba a geometria da cidade. (Carvalho 1979: 104-105)

Na monotonia da paisagem, na repetição de imagens de edifícios e de rostos humanos, “Uma pessoa perde-se na geometria gelada da cidade”. Esta sinestesia aponta para o corpo social não comunicante da cidade. A forma de contornar este pendor totalitário imposto por urbanistas ou arquitectos implica um desafio da ordem, uma atitude marginal que, no caso de Maria Judite de Carvalho, é também irónica: mostrar o que existe, pretendendo mostrar o que é exactamente oposto. Perante a mecanização dos gestos da multidão geométrica, calculada e calculável como o espaço em que circula, a cronista interroga-se sobre as consequências que este modo de vida impõe aos indivíduos. Na cidade, ela é a voz que denuncia o conflito da subjectividade do indivíduo relativamente à massificação e ao anonimato, que se traduz na sua travessia

perpendicular da cidade, uma travessia oblíqua, como a figura da ironia, que se opõe às ruas muradas e paralelas, contrárias à imaginação, a que já se referia Cesário Verde em “O sentimento dum ocidental”, evocando a reconstrução pombalina da cidade de Lisboa: “Na parte que abateu no terramoto, / Muram-me construções rectas, iguais, crescidas;” (Verde 2009).

Associado ao gesto de reparar está, portanto, o acto de caminhar perpendicularmente pelas ruas, na medida em que este também propicia uma outra visão do real, manifestamente subversiva e individual. Será a este propósito pertinente lembrar o que afirma o psicólogo James Hillman no ensaio “City and Soul” acerca das diferentes formas de locomoção. Se por um lado esta se tornou mecanizada, desde os dispositivos de controlo remoto, até, é claro, aos automóveis, o acto de caminhar assume-se como um gesto de apropriação subjectiva do território: “caminhando estamos no mundo, encontramos-nos num lugar específico e, ao caminhar nesse espaço, tornamo-lo um lugar, uma morada ou um território, uma habitação com nome” (*apud* Martins 2006: 9).

Caminhar e reparar são gestos que fazem parte da poética do quotidiano de Maria Judite de Carvalho. São gestos poéticos na medida em que constroem a sua visão e, simultaneamente, habitação do mundo, perfurando a teia de solidão e de indiferença que é a cidade:

Nós os que vivemos nos grandes prédios das cidades grandes, esburacados como favos, somos bem diferentes das abelhas, quase células de um animal chamado ouriço. Para nós, para a nossa grande maioria, não há vida colectiva. (...) A palavra “vizinhos” lembra demasiado as comadres das aldeias, os problemas resolvidos aos gritos de quintal para quintal. Pessoas bem educadas baixam, pois, a cabeça quando se encontram na escada ou no elevador, dizem bom-dia, boa-tarde, quando muito. E acabou. Será este modo de ver saudável? (Carvalho 2002: 176)

A metáfora da colmeia⁶¹, orientada para a vida associativa e comunitária e em que cada ser, mesmo o menos importante, desempenha um papel fundamental, é nesta crónica substituída pela do ouriço, o casulo fechado e hostil, como forma de defesa. O “outro” é uma ameaça em relação à qual se deve estar alerta e a cronista interroga-se: “Será este modo de ver saudável?”. A resposta já a deu na sua travessia perpendicular da cidade, expondo as frentes do confronto, problemas sociais e discursivos, procurando encontrar as suas causas, sendo o seu pensamento sobre o quotidiano e sobre a sua complexa tessitura a forma que encontra para dar resposta a este conflito.

As crónicas de Maria Judite de Carvalho são fragmentos de uma vivência do espaço urbano que se faz nas ruas, nas lojas, nos cafés. A cidade é apresentada como um espaço social complexo, que a cronista percorre em busca de material que possa ajudá-la a construir nos seus textos a geografia humana da urbe. A exposição dos conflitos do quotidiano implica, portanto, a própria exposição da cronista, na medida em que a sua análise do real exige uma presença do sujeito no seio do conflito. Por isso, inevitavelmente, esta visão do mundo exterior acaba por se transformar num espelho da sua condição pessoal. As crónicas, para além de um retrato de uma sociedade urbana em ruptura comunicacional, remetem também para uma difícil vivência do sujeito no espaço que o rodeia, como veremos em seguida.

⁶¹ A mesma metáfora é utilizada numa outra crónica dos *Diários de Emília Bravo*: “Colmeias e colmeias de cimento armado, cheias de abelhas sem asas e sem flores” (Carvalho 2002: 196).

3.4. A cidade remendada: a presença da água e das demolições

Eis-nos pois numa cidade remendada que vai expulsando de si os habitantes antigos, e outros e outros, até à perfeição. (Carvalho 1991: 91)

Para além de testemunharem a presença do Outro e as relações conflituosas que presidem ao quotidiano urbano, as crónicas de Maria Judite de Carvalho traduzem também a relação da cronista com o tempo e constituem uma aprendizagem da vivência temporal fragmentada da cidade. A fugacidade e a efemeridade dos gestos quotidianos dão o mote a uma reflexão mais profunda e individual, que se prende com a presença incontornável da morte, da precariedade e das ruínas.

Nas crónicas de Maria Judite de Carvalho, a relação com a alteridade, bem como a sua exposição, implicam a presença do indivíduo no “campo de batalha” do quotidiano, factor de valorização da subjectividade do discurso. Sendo a cronista o sujeito que observa o Outro, a escolha dos acontecimentos e das experiências que relata é indiciadora da sua relação com o exterior. A sua abordagem do quotidiano exige um investimento individual, podemos até mesmo dizer corporal, na medida em que convoca o domínio sensorial. A apropriação do espaço exige uma intersecção do corpo com as coisas, que se concretiza na travessia perpendicular da cidade, a que já nos referimos a propósito da leitura da crónica “A geometria da cidade” (Carvalho 1979: 104-105).

Da mesma forma, os acontecimentos do quotidiano remetem todas as experiências e leituras da cidade para um domínio subjectivo. A cidade é composta pelos seus próprios discursos e pelos discursos daqueles que a atravessam, tendo em

conta que toda a travessia implica passar no meio das coisas, o que deixa marcas no corpo do sujeito e no próprio espaço. Assim, esta apropriação dos objectos exteriores pelo sujeito constitui uma outra dimensão dos mecanismos de interpretação do quotidiano nas crónicas de Maria Judite de Carvalho. A cidade e o indivíduo reflectem-se mutuamente, como sugere Pierre Sansot, tornando-se a cidade um corpo semelhante ao corpo do sujeito: “la ville devient chair parce que moi-même je suis fait chair” (Sansot 2008: 188).

A precariedade do quotidiano expressa na noção de “aluguer” e de “prestações,”⁶² que Maria Judite evoca ao falar deste tempo, o tempo em que escreve, alcança uma dimensão subjectiva e existencial. Esta travessia da cidade pelo corpo e do corpo pela cidade, na qual as duas instâncias se fundem, materializa-se nas crónicas desta autora através de dois elementos simbólicos, cuja presença se interliga com vista a dar conta da dimensão temporal instável do quotidiano e do sujeito. Esses dois elementos propícios à *rêverie* são a água e as demolições. Este último, como já tivemos a oportunidade de analisar na obra cronística de Drummond de Andrade, reenvia para o mesmo conflito entre sujeito e espaço, mas adquire em Maria Judite um valor simbólico fundamentalmente diferente.

Maria Judite de Carvalho reflecte sobre um universo à beira da falência, à beira da destruição, onde tudo é substituível e precário, como a relação com a alteridade e os discursos desgastados do quotidiano, que acabámos de analisar. Mas as suas crónicas testemunham também que o quotidiano é o tempo em que irrompe o passado, pelo que sentimentos como a melancolia e nostalgia parecem emergir constantemente no seu discurso sobre a cidade. Sendo a cidade um espaço carregado de temporalidade, os conceitos benjaminianos de fantasmagoria e de melancolia, que se relacionam com a

⁶² “Aqui, agora, não possuímos nada. Tudo é alugado a alguém ou pago a prestações” (Carvalho 1991: 13).

falsa aparência da cidade e com a perda de uma unidade passada, agora dispersa num amontoado de ruínas sociais, temporais e espaciais, podem ser concretizados na visão disfórica e de perda que aflora nas crónicas desta autora portuguesa, como veremos.

O passado da cidade e o passado individual da cronista relacionam-se nestes textos através do questionamento da dimensão aquática da cidade de Lisboa. A simbologia da água no espaço urbano foi já estudada por Maria de Lourdes Gouveia da Costa na sua tese de mestrado, no que diz respeito aos contos. A autora refere-se à água como símbolo do devir temporal (Costa 1987: 91-113), o que também se aplica à obra cronística de Maria Judite de Carvalho.

“A cidade e a água” (Carvalho 1991: 87-88) é simultaneamente o título de uma crónica e de um dos capítulos da antologia *Este Tempo*. Nesta secção da antologia de 1991, a água apresenta-se como elemento simbólico através do qual a autora espelha a sua relação com a dimensão temporal da cidade, que implica um retorno do mundo exterior ao mundo subjectivo. Não são apenas as situações e personagens marginais presentes nas suas crónicas que traduzem a experiência pessoal da autora do espaço que habita, porque também o tempo citadino influi sobre a vivência dos lugares. Os motivos aquáticos prestam-se a este tipo de relações, na medida em que remetem para significações do foro simbólico, que apontam para uma subjectivização do exterior.

Nestas crónicas, Maria Judite de Carvalho dá conta da dimensão irreal e sonhada da cidade, que se revela um espaço onde o tempo passa tão depressa que é como se quase não existisse: Lisboa é um espaço que flutua no tempo, onde nada se fixa e onde tudo se perde para se transformar. Segundo Gaston Bachelard, “Les images dont l’eau est le prétexte ou la matière n’ont pas la constance et la solidité des images fournies par la terre” (Bachelard 1987 : 3). A água simboliza, pois, a instabilidade e a ténue fronteira entre o presente e o passado, geralmente associado ao tempo da infância. É um elemento

que acompanha o desenvolvimento da cidade em transformação, bem como a transição entre o mundo exterior e o mundo interior do sujeito. Analisemos o seguinte excerto:

Fecho os olhos até à infância e encontro um enorme lago – enorme e até imponente para mim nesse tempo – ali mesmo à entrada do parque. [...] Depois um dia taparam o lago e fizeram uma avenida fingida, árida e desnecessária, sem carros, sem árvores, sem flores nesse tempo e, depois, no alto dela, um grande pedestal, melhor, uma estátua deserta, tudo aquilo tristemente empedrado, inútil e vazio, como as coisas feias. Não preciso de ir tão longe para ver o início da construção de um prédio, melhor, o lugar onde ele, prédio, ia ser construído, os seus alicerces. [...] O tempo que aquele prédio levou a nascer do seu chão, antes de começar a crescer. Iniciavam-se os trabalhos, logo paravam. É que só se via água a brotar e a correr pela rua abaixo, um rio. Havia uma nascente naquele solo que por acaso, ficava numa encruzilhada. (Carvalho1991: 87)

A recordação de um lago, que surge com um fechar de olhos, transporta o sujeito para o tempo da infância, da habitação protectora e feliz associada à imagem uterina e feminina do lago. Nesta crónica é evidente a intersecção dos elementos espaciais com a própria existência do sujeito. O lago da infância, [d]esse tempo anaforicamente recordado, é também o lago da cidade de outrora, uma cidade aparentemente mais harmoniosa e em comunhão com os elementos. A esta nostálgica visão do passado da cidade opõe-se agora o quotidiano das ruas “fingidas”, “feias” e vazias, figuração da fantasmagoria benjaminiana geradora da incomunicabilidade e da alienação a que nos temos vindo a referir e que Maria Judite de Carvalho sublinha num outro livro de crónicas intitulado *Janela fingida* (1975). A janela, tal como a “encruzilhada”, a que a cronista se refere nesta crónica, remetem para o domínio da fronteira, mas, ao contrário da encruzilhada, onde brota a água da nascente, a janela, porque é fingida, oculta e proíbe a transferência entre o mundo exterior e interior, embora crie a ilusão de que esse contacto é possível.

A incompatibilidade entre o passado e o presente da cidade, à semelhança da infância feliz e da vivência estilhaçada e marginal do quotidiano da cronista é sugerida pela presença do motivo da encruzilhada de onde a água nasce. No espaço entre o passado e o presente situa-se o que resta habitar da cidade. E o que resta habitar são as ruínas do passado e a sua interacção com o presente. O “espaço entre”, que a encruzilhada representa, é o lugar da habitação. Uma habitação precária, sem dúvida, mas a possível e a mais próxima da existência humana, cuja dimensão se compara à nascente donde brota a água da vida, que, mal surge, logo vai “correndo pela rua abaixo”, diluindo-se através do labirinto das muitas encruzilhadas/cruzamentos das ruas da cidade. Esta habitação da cidade assume contornos melancólicos, porque se baseia num sentimento de perda e na convicção de que só é possível habitar a cidade sobre as ruínas do passado. A recuperação destes fragmentos, simultaneamente pessoais e espaciais, é efectuada pela cronista através do gesto da rememoração da infância e da construção alegórica, em que a água constitui um elemento de travessia de universos, ao mesmo tempo que se caracteriza como elemento fulcral para a compreensão da vida e do quotidiano. A par do gesto de “reparar”, podemos destacar o gesto de “rememorar” como acção que preside à construção do quotidiano nestas crónicas.

Walter Benjamin estabelece a diferença entre memória e rememoração, argumentando que esta é uma acção transfiguradora, na medida em que é destrutiva, ao contrário da memória que visa preservar a unidade do passado. O acto de rememorar corresponde a um desejo de “desintegração necessária da unidade imediata da organicidade das coisas, fazendo estilhaçar a sua falsa aparência” (Cantinho 2003: 9). Ou seja, em Maria Judite de Carvalho corresponde a fazer sobressair a dimensão heteróclita da cidade, não só a nível espacial, mas a nível temporal, como nesta crónica podemos ler: “Fecho os olhos até à infância e encontro um enorme lago [...] Depois um

dia taparam o lago e fizeram uma avenida fingida, árida e desnecessária [...]”. É importante salientar que essa desintegração do espaço e do tempo da cidade surgem de um gesto individual de reflexão, opondo uma interpretação individual à alienação da multidão, adormecida num “sono colectivo” mercantilista, que, segundo Walter Benjamin, surge na época moderna.

Reparar e rememorar permitem trazer à superfície da cidade uma realidade humana ocultada pela visão comercial e funcional do espaço urbano que se materializa, por um lado, nas relações sociais de interesse, como na crónica “Os outros” e nas ambições de proprietários e construtores civis, no texto que acabamos de analisar “A cidade e a água”. Por isso, Maria Judite se refere a uma “cidade remendada” na crónica “A cidade talvez deserta”, em que se sobrepõem interesses materiais, em detrimento de interesses verdadeiramente habitacionais, no sentido em que respeitam a dimensão humana do espaço: “Eis-nos pois numa cidade remendada que vai expulsando de si os habitantes antigos e outros e outros, até à perfeição” (Carvalho 1991: 91).

A água que irrompe nas ruas da cidade, como a memória da infância irrompe no pensamento da cronista, é um elemento persistente, não se deixa dominar pelas construções dos prédios, lembrando que, por baixo da geometria “gelada” da cidade, existe uma vida que pulsa num conflito latente, uma cidade que é mais do que um alinhamento de ruas ou um quotidiano rotineiro.

O lago, lugar mítico e sagrado, representa o mundo perfeito da infância vivida numa cidade humana, à imagem do útero feminino, protector e gerador de vida. A metáfora do lago traduz também a imagem de um cosmos que em tempos foi organizado, na medida em que existia para acolher o homem e não para o aprisionar, como se verifica no presente. A erupção desse rio subterrâneo, desse tempo passado, difícil de dom(in)ar, como uma força da natureza, simboliza igualmente uma

manifestação de resistência contra a ordem imposta pelo homem, que desrespeita os princípios básicos da vida humana. Enquanto símbolo da natureza fecunda e feminina da cidade, o lago será tapado, na tentativa de esterilização do espaço, o que facilitará a dominação das suas artérias por parte do homem demolidor-construtor:

Porque quem vai pensar em lagos ou em fontes nesta cidade de destruição e construção, de compra e venda, de aluguer a quem mais dá, nesta cidade que há muitos anos se desinteressou da beleza? (Carvalho 1991: 88)

Sob o signo da água, mas da água escondida e desprezada, como é o próprio rio Tejo nas crónicas de Maria Judite, constrói-se uma cidade cada vez menos livre e criativa, alienada e adormecida pelo valor comercial do espaço de “destruição e construção, de compra, de venda e aluguer”. Os jardins e lagos são substituídos por prédios de escritórios e por pessoas que os ocupam “apenas durante as horas de trabalho” (Carvalho 1991: 88).

Apesar de virar as costas ao Tejo (questão que hoje continua a ser discutida e sobre a qual não parece haver medidas com vista a recuperar aquele que constitui um dos emblemas mais marcantes da cidade de Lisboa), a cidade de Maria Judite de Carvalho manifesta-se sob o signo da água que espelha a sua natureza efémera e em permanente construção e transformação. Escrever a cidade sobre a água, habitar uma cidade sobre a água implica uma consciência de transitoriedade e uma aceitação da mudança que nem sempre é fácil para esta cronista que, embora não rejeite a evolução natural do espaço e da comunidade urbana, denuncia a indiferença com que o desenvolvimento urbano foi levado a cabo em Lisboa, muito especialmente depois da revolução de 1974.

Na crónica “Rio Tejo”, Maria Judite visa uma intervenção nesta discussão pública sobre a frente ribeirinha, denunciando o desprezo a que foi votado “o grande

trunfo turístico da cidade que há muito lhe voltou as costas” (Carvalho 1991: 73). O rio, como os lagos e os parques, está reduzido a uma função utilitária, privando os habitantes da cidade de usufruir da sua existência. O Tejo, “nunca rio para lavarmos neles estes olhos citadinos que às vezes bem precisados estão de ser lavados [...]” é, de facto, um rio abandonado pelos “deuses dos rios”, que deram lugar aos “novos deuses da tecnologia”: “[O Tejo] está quase todo tapado, vedado, escondido, armazenado, por assim dizer, lá para o fundo da cidade” (Carvalho 1991: 73). A contradição entre a necessidade de lavar os olhos dos cidadãos e o Tejo tapado refere-se a esse mesmo espaço conflituoso que é a cidade destas crónicas: o rio escondido atrás de tapumes e a alienação dos cidadãos que não procuram descobri-lo, cegos que estão pelas falsas imagens reenviadas pela cidade. Por isso, a nascente tapada e o rio Tejo, oculto na sua aparência de estaleiro, denunciam, apesar de tudo, uma presença invisível, mas latente, das forças transformadoras e instáveis que presidem à definição do quotidiano enquanto lugar de conflito.

Nas crónicas de Maria Judite estas tensões entre valor utilitário e humano da cidade, ou entre passado e presente, reflectem-se no seu discurso como num espelho de água que distorce a visão clara da sua complexidade. Queremos com isto dizer que, ao ruído das palavras e às barreiras sociais da indiferença, soma-se a indefinição da água, assim como o fumo ou a chuva, elementos que, por serem encarados como mediadores de experiências e realidades, contribuem para a definição do quotidiano como lugar de conflito e de intersecções. Eles conferem à visão da cidade de Maria Judite de Carvalho um ambiente difuso, onde se cruzam diversos momentos temporais, diversos espaços que aproximam da realidade lembranças e sonhos, como podemos ler na crónica “Castanhas assadas”, em que o apelo sensorial associa a visão e o olfacto:

O velho vendedor desta tarde, ali à esquina da rua, lembrou-me outro, lá longe, no passado de uma cidade diferente, esse diluído não só em tempo ou em bruma, mas também num fumo aromático [...] Cá fora havia nevoeiro, ou então um espesso tecto de nuvens baças separava-nos da estrelada vida, que desaparecera do nosso convívio há muito tempo. (Carvalho 1991: 77)

Esta leitura do espaço urbano é mais uma vez mediada pela experiência pessoal da cronista. A presença dos elementos sensoriais sugere uma análise mais complexa do quotidiano: a cidade revela-se como espaço sensível que exige tempo e atenção, necessários à interpretação. Ao deixar-se transportar pelos sentidos, a cronista reage contra a atitude *blasée* e intelectualizada dos cidadãos modernos, fazendo da cidade um espaço pessoal e concretizando a sua ideia de quotidiano como espaço de práticas individuais, iluminando os seus vários fragmentos constituintes e revelando-o nos seus pormenores. A cidade das crónicas de Maria Judite de Carvalho ganha forma através de uma experiência interior e subjectiva: é uma cidade apercebida pelo sujeito, simultaneamente contaminada pelo seu discurso, num movimento de vaivém que sublinha o quotidiano como lugar de mediação.

A presença da simbologia da água aponta para uma ideia da cidade como um espaço fragmentado e em ruínas, na medida em que evoca várias camadas temporais, que são recordadas através dos sentidos e através de memórias pessoais. A cidade é denunciada como um lugar abandonado, um lugar “não relacional” e sem dimensão antropológica, mas o discurso subjectivo do espaço permite alcançar a sua essência de espaço comunicante, transformando-o desta forma num lugar habitado. O tempo desta cidade é, portanto, o tempo subjectivo do sujeito que escreve, constituindo estas crónicas uma vontade e uma tentativa de o recuperar e dar um sentido à cidade, de habitar este espaço social e temporalmente fragmentado.

Acreditamos que ao chegar a este ponto da nossa reflexão se torna evidente que a cidade se habita nas suas ruínas, entre tempos e espaços diferentes, entre o mundo exterior e o domínio subjectivo. Já vimos que nas crónicas de Maria Judite de Carvalho este *topos* assume contornos negativos, carregados de pessimismo, no que diz respeito à evolução social do espaço urbano. Vimos também que a erupção das ruínas sociais – o (des)encontro com o Outro – é acompanhada pela fragmentação temporal, que é simbolizada pelo elemento da água. Analisaremos seguidamente como estas mesmas ruínas se manifestam materialmente na cidade, para compreender quais os contornos desta habitação das ruínas.

A cidade de Lisboa é apresentada por Maria Judite como uma “cidade remendada”. À “poluição sonora”, resultante do ruído gerado pelas “palavras vazias”, e à contaminação das águas subterrâneas, soma-se a “poluição visual e espacial” que invade a cidade de Lisboa sob a forma de edifícios destruídos ou em vias de destruição, na ausência de ordenamento e planeamento do território:

Lisboa é uma capital remendada por quem não sabe, e a que só o sol confere uma certa mediocridade aceitável. [...] Vamos por uma rua fora, uma rua de sempre, desbotada, sensata, e lá está ele, o remendo cheio de cores novas, de vidraças enormes de escritórios e empresas [...]. Às vezes acontece passarmos por uma rua por onde não passávamos há um, há dois anos, e onde havia um bonito prédio antigo [...] e já não há prédio, só remendo gritante, violento [...]. (Carvalho 1991: 91)

O remendo impõe-se como forma de construção no cenário urbano que se assemelha a um *patchwork* de elementos heteróclitos, cuja conjugação não foi sujeita a qualquer planeamento. “Lá está ele o remendo [...] só remendo gritante e violento” que fere a vista de quem os olha. O sol é ironicamente apontado como único elemento “que confere uma certa mediocridade aceitável”, porque, de facto, a unidade que atribui à paisagem urbana é apenas aparente, filtrada e transfigurada pelos reflexos da luz. Este

conflito visual deve-se à observação de uma cidade em permanente metamorfose urbanística, onde nascem e morrem edifícios quase quotidianamente. O acto de remendar, ao contrário do acto de tecer, sugere uma certa precariedade relativamente à tarefa de unir fragmentos. E é justamente numa tentativa de tecer e coser os elementos díspares que Maria Judite regista nas suas crónicas o complexo novelo que constitui a cidade. Tecer, ao contrário de remendar, implica paciência e observação, assim como um compromisso pessoal. Por isso, podemos falar de discurso subjectivo nas crónicas urbanas de Maria Judite de Carvalho, um discurso que atravessa as malhas do quotidiano, alimentando-se dele e simultaneamente atribuindo-lhe um sentido, visto que as demolições de prédios e casas de habitação, que constituem motivos persistentes na sua obra cronística sobre a cidade, se encontram estreitamente ligados à sua vivência pessoal do espaço. Se a imagem do lago tapado evocava a infância perdida, em associação a um espaço desumanizado, as casas em vias de demolição remetem também para o passado e, sobretudo, para um passado com história, sendo as casas receptáculos da memória, por oposição aos edifícios utilitários que crescem na cidade:

Casas que tinham alma, vozes, aromas, calor. Casas onde gente nasceu e gente morreu. E de súbito, no seu lugar, sobre o seu túmulo, vai construir-se um desses arranha-céus com andares todos iguais. E algumas delas – poucas é certo – eram tão belas, ficavam tão bem nesta Lisboa. (Carvalho 1991: 79-80)

O desencontro da autora com o presente espaço urbano é marcado por um sentimento de nostalgia em relação à cidade do passado, considerada mais bonita e mais humana. A casa, que contrasta com os arranha-céus, simboliza a ligação do homem à terra. É o espaço construído em harmonia com o universo, símbolo do espaço habitado, com vozes humanas, por oposição ao lugar “não relacional”, que são os arranha-céus da cidade moderna, edifícios votados a uma existência temporal limitada, construídos

apenas com vista a cumprir uma função, representando uma forma de “não-lugar”(Augé 2005), associado a um espaço de passagem e de vazio identitário. Portanto, a casa habitada de vozes, de aromas, isto é, a casa sensível dos afectos, sobrepõe-se à casa “descartável”:

É que li uma notícia perturbadora. Já há neste nosso mundo de *disposables* casas feitas para um dia deitar fora. São de lata e plástico (mas nada a ver com casas de bidonville), são de papelão. [...] Valham-nos as velhas pedras tristes e resistentes que podemos visitar ao domingo. Tudo é tão transitório e ameaçado neste nosso mundo actual, sem raízes. (Carvalho 2002: 104)

A mesma expressão que a cronista usa para classificar o grupo social dos velhos (“*disposables*”) é recuperada desta vez para descrever as novas formas de habitação: as “casas feitas para um dia deitar fora”. Portanto, associada à experiência de demolição está uma nova forma, também no sentido literal da palavra, da vivência humana e urbana. As casas que Maria Judite opõe aos edifícios “*disposables*” não são apenas construções cuja finalidade acaba na sua ocupação. Elas representam a vida, desde as suas origens ao seu ocaso. As casas para demolição, associadas a esta nova ideia da habitação, são por isso caracterizadas como “túmulos” ou “cemitérios”, o que lhes atribui um sentido humano, responsável por uma construção identitária dos indivíduos. Ainda num outro excerto, de uma crónica intitulada “Para demolição”, podemos ver que a autora atribui traços humanos a estas casas, personificando-as, ao identificá-las com corpos que esperam o seu enterro:

Prédios altos, velhos, com escritos velhos também, amarelados, em todos os andares, prédios vazios, portanto moribundos. Só faltam os operários com as suas terríveis ferramentas de coveiros para os tirar dali como corpos a apodrecer que ameaçam os vivos com a sua presença. É necessário que morram de uma vez para outros nascerem. “Para demolição”. (Carvalho 1991: 79)

As casas, como a água, remetem para a dimensão subjectiva, através da sua relação simbólica com a vida e mesmo com o corpo. A visão subjectiva da destruição do espaço da cidade evoca a aniquilação do passado do próprio sujeito. A animização dos prédios moribundos, como corpos a apodrecer, aponta directamente também para a morte do sujeito, cujo espanto e incompreensão relativamente à sua destruição se revelam na expressão do intraduzível: a “coisa”, o nome do que não se pode nomear, porque está fora do alcance da análise racional da realidade e apenas se sente no domínio das emoções, do sensível, através do qual a cronista concebe a habitação:

Quando a casa tinha começado a ser demolida sentira uma coisa na boca do estômago. [...] Tudo aquilo tinha algo de cemitério [...] O prédio novo ia nascer. [...] “Um dia destes vais morrer. Que importância tens tu para considerares tão importante a casa onde nasceste? Julgavas que ias ter placa na porta? [...] És uma formiga num formigueiro, amigo. A casa e a árvore morreram, e olha que eram mais fortes do que tu, tiveram de ser deitadas abaixo. (Carvalho 1979: 138-139)

Esta experiência de perda, em que o valor do objecto “casa” traduz o valor humano do indivíduo, associa-se à noção de melancolia, desenvolvida por Freud (1968) no seu ensaio “Deuil et mélancolie”, sobretudo se tivermos em conta que com esta destruição se relaciona a incapacidade de nomear, de dizer qual a verdadeira causa da perda. A “coisa”, enquanto expressão do inefável, aponta para uma prostração melancólica diante da realidade. Ao contrário do luto, a melancolia não é tangível e, por isso mesmo, não pode ser objecto de luto, nem o conflito pode ser resolvido, porque uma das suas partes não é identificável⁶³: é “uma coisa na boca do estômago”. A demolição da casa corresponde a uma perda, mas não é uma verdadeira morte. É a perda da vida,

⁶³ “[...] la perte qui occasionne la mélancolie est connue du malade, celui-ci sachant sans doute qu’il a perdu mais non ce qu’il a perdu en cette personne. Cela nous amènerait à rapporter d’une façon ou d’une autre la mélancolie à une perte de l’objet qui est soustraite à la conscience, à la différence du deuil, dans lequel rien de ce qui concerne la personne n’est inconscient” (Freud 1968 : 149).

da memória da vida, mas não implica a morte de um sujeito. Segundo Freud, não se trata de uma verdadeira morte, mas de uma perda enquanto objecto “de amor”.⁶⁴

A incapacidade de descrever concretamente, com palavras, a experiência da demolição da casa é, curiosamente, evocada da mesma forma numa crónica de Carlos Drummond de Andrade. A “coisa” remete para a dimensão do indizível e do irracional perante a presença da morte que, quotidianamente, confronta os indivíduos na forma dos edifícios da cidade. A ameaça da destruição da vida, prefigurada pelos “prédios-fantasma” que pairam sobre a cidade como sombras da morte, é outra forma do discurso vazio analisado por Maria Judite de Carvalho nas suas crónicas sobre as palavras e as frases mortas, de tanto serem expostas ao uso repetido no quotidiano. As palavras e os edifícios transformam-se, portanto, em “coisas”, anulando um diálogo entre o indivíduo e o espaço.

Os espaços humanos, os símbolos sagrados da habitação humana no mundo (a casa, a árvore), são relegados para segundo plano. Na cidade dos “novos deuses” não há espaço nem tempo para preservar memórias do passado, tudo se desenvolve a um ritmo frenético, que implica a morte ou a destruição dos vestígios humanos, em nome do progresso e do desenvolvimento económico e urbanístico. A conservação do passado, que permite a continuidade e a sobrevivência da cidade enquanto espaço habitado, está na base deste conflito entre o elemento “casa” e o sujeito, bem como no elemento “água” e o sujeito. A cronista associa os dois elementos, contrapondo a beleza da cidade das fontes de outrora, “deitada sobre lençóis de água pura, secreta, antiquíssima”, à fealdade das novas ruas de betão, dos “grandes monstros de metal e vidraça” (Carvalho 1991: 88). A cidade de Lisboa vai crescendo muito depressa,

⁶⁴ “Sans doute l’objet n’est pas réellement mort mais il a été perdu en tant qu’objet d’amour [...]” (Freud 1968 : 149).

desenfreadamente, e quem por ela se passeia lamenta a destruição de um passado que não se quer conservar, um passado de cidade habitada, onde viviam pessoas.

Os elementos “antropológicos”, na acepção de Marc Augé, são as “casas” e os “jardins”, que se opõem “às casas que hoje se constroem” e aos chamados “prédios de rendimento”. O espaço humano é quotidianamente dessacralizado, cedendo lugar aos espaços exíguos que ameaçam a própria noção de família. As novas *casas*, nome que Maria Judite deixa, no entanto, de atribuir às novas construções que crescem em Lisboa, são espaços que acolhem “gente quadriculada, que mora, que habita, mas que não vive ali, nunca viveu” (Carvalho 1991: 94). Note-se a distinção entre morar e viver, contrapondo uma dimensão utilitária e existencial. A distinção remete para o fim da dimensão experiencial da vida da cidade e para as limitações de uma visão cada vez mais apenas funcional.

No presente dos textos de Maria Judite de Carvalho, Lisboa é uma cidade-escritório onde aqueles que lá trabalham são obrigados a viver na periferia, porque ter casa nesta cidade é quase impossível, só “para gente das embaixadas e para aquelas resistentes “famílias de tratamento” (Carvalho 1991: 95), pois no lugar dos velhos prédios de habitação, nascem edifícios de luxo, inacessíveis a grande parte dos lisboetas. O testemunho que as suas crónicas dão deste momento de transformação da cidade associa-se ao problema da conservação de um passado que se traduz na anulação, por parte do homem demolidor-construtor, da presença da água e das casas simbólicas de habitação. Este facto relaciona-se com o problema de ordenamento do território, que Dejanirah Couto descreve como um “verdadeiro pesadelo urbano”, no período de maior desenvolvimento urbano da cidade de Lisboa, nos anos 60, quando foram criados centros industriais como a Lisnave, a siderurgia nacional, as refinarias de Cabo Ruivo. O bairro da Brandoa, por exemplo, é apontado como símbolo da miséria

dos bairros periféricos da época. Até no centro de Lisboa se vêem modificações contraditórias, como a destruição de palacetes na Avenida da República, aos quais sucedem “edifícios de cinco andares com fachadas completamente diferentes” (Couto 2002: 293). Estas são as mesmas alterações urbanísticas, ligadas a este período histórico, que geram as reflexões das crónicas de Maria Judite de Carvalho sobre as mudanças radicais vividas como incompreensíveis e ameaçadoras, na medida em que os novos prédios e a nova organização da cidade desorientam aqueles que desde sempre conheceram Lisboa. Todavia, a este momento histórico preciso sobrepõem-se, na leitura que fazemos das suas crónicas, questões de ordem universal relacionadas com a vivência subjectiva do espaço. A nosso ver, e como temos procurado argumentar, o conflito entre cidade e cidadão ultrapassa os limites do conflito meramente histórico-espacial pelo qual passam necessariamente as cidades. Nestas crónicas, mais do que dar apenas conta das transformações sociais e urbanísticas atribuíveis a um determinado processo histórico⁶⁵, a autora pensa sobretudo a forma como o homem gere as suas relações afectivas com o espaço.

Na sua reflexão sobre os conflitos latentes no quotidiano da cidade, Maria Judite de Carvalho revela-se bastante pessimista, mesmo se a aceitação da sobrevivência temporal do espaço através da transformação parece estar presente. Esta visão pessimista em relação ao futuro da cidade não tem, porém, como objectivo veicular uma ideia de descrença na evolução humana, que se reflecte nos espaços que habita, nem tão pouco, como o afirma a própria autora, criar um discurso saudosista e diletante sobre o destino de uma cidade. As denúncias de Maria Judite de Carvalho visam uma

⁶⁵ É aliás, neste aspecto que consideramos o estudo da cidade e do quotidiano nas crónicas como elemento produtivo para o pensamento da história da cidade e da sua habitação. A associação do estudo deste tema na literatura permite, conjugando-o com estudos sociológicos e urbanísticos, acrescentar novas pistas para a reflexão sobre a dimensão humana e a habitabilidade do espaço urbano.

tomada de consciência da cronista e, sobretudo, um apelo a uma tomada de consciência e consequente implicação cívica por parte dos habitantes da cidade de Lisboa:

Não, isto não é olhar para trás com saudades do passado, é lamentar coisas que praticamente desapareceram desta minha cidade de hoje, que é planeta tão importante que até tem satélites. (Carvalho 1991: 93)

A cronista não acredita, contudo, numa viagem e num regresso ao centro sagrado, isto é, ao tempo em que a cidade se afigurava menos hostil e constituía um espaço construído à medida dos homens. Este aspecto é, aliás, evidente no livro de contos *Os Idólatras* (1969), que entra na categoria das distopias urbanas.

Desta forma, as demolições de casas e de prédios associam-se, mais uma vez, ao carácter transitório e consequentemente desorientador do espaço urbano, impondo-se, portanto, uma necessidade de registar o tempo e esses acontecimentos, numa tentativa de interpretar o espaço, de identificar os locais de culto do efémero que traduzem o movimento de substituição, que irrompe das ruínas de experiências passadas. As demolições das casas e a desvalorização dos elementos aquáticos são, por isso, manifestações de uma crise da habitação. Maria Judite de Carvalho procura, assim, reconstruir esta dimensão habitacional do espaço, recordando-o, reescrevendo-o, sublinhando a sua ausência. Recordar é uma forma de agir no presente, na medida em que se retomam elementos do passado com vista à sua conservação. Tal está presente metaforicamente nas suas crónicas na substituição do “espaço remendado” por um espaço tecido, bordado, implicando uma reflexão subjectiva acerca dos fragmentos sociais, linguísticos e espaciais, impondo uma ordem sem, no entanto, destruir o seu carácter diverso e comunicante. A actividade de tecer o tempo, o espaço e as suas ruínas, dá conta da concepção do quotidiano como um espaço de fronteira em que os vários elementos constituem uma unidade com base na diversidade. É com esta ideia do

quotidiano como espaço tecido e bordado que gostaríamos de concretizar a nossa leitura da habitação da cidade nas crónicas de Maria Judite na próxima parte deste capítulo.

3.5. *Diários de Emília Bravo e etnotexto*

A obra cronística de Maria Judite de Carvalho está marcada pela presença constante de situações de fronteira, de margem e, conseqüentemente, de conflito, cujo palco é a cidade/sociedade urbana. Referimo-nos, na primeira parte deste capítulo, tomando emprestadas as palavras da autora, à “gente fora da vida”, àqueles que são excluídos da organização uniformizadora da cidade, bem como à sua dimensão fragmentada evocada pela água e pelas demolições. Esta visão da “cidade remendada” abrange “remendos” sociais, espaciais e temporais. Sublinhámos a este propósito, até agora, dois gestos que visam desconstruir a falsa aparência da cidade, mostrando uma rede complexa de cruzamentos de vária ordem, que compõem o *continuum* a que se refere Stephen Reckert. Esses actos poéticos, que presidem à construção do quotidiano nas crónicas de Maria Judite, são os gestos de reparar e de rememorar. Gostaríamos, por fim, de acrescentar uma outra acção que, metaforicamente, permite complexificar a análise deste aspecto na obra da cronista: o gesto de tecer, que recuperamos de duas crónicas da antologia *O Homem no arame*, para o relacionar com o último livro de crónicas da autora publicado em 2002, os *Diários de Emília Bravo*.

O acto de tecer, como o de reparar ou o de rememorar, dá conta da mesma actuação sobre uma realidade/objecto fragmentado. Se reparar é salientar, “radiografar”, no dizer de Paula Morão (1995), implicando uma concentração no real e nas suas histórias singulares, com vista a mostrar o que está escondido pela opacidade da cidade; e se rememorar é igualmente desconstruir a história dos lugares através de um processo subjectivo, o gesto de tecer aponta para uma outra acção que concorre para a mesma poética do quotidiano. Esta metáfora é sugerida pela cronista no texto “A bordadora” (Carvalho 1979:71):

Queria saber uma? Aquilo só a ela. Uma cliente fizera para ali um discurso sem pés nem cabeça e no fim chamara-lhe alienada. Alienada seria a outra. Ora a sujeita! Ah, quem precisava de ganhar a vida tinha de ouvir tudo. Nunca pensara que um dia lhe chamassem...A ela...A-li-e-na-da! O marido consolou-a, disse-lhe que a cliente em questão devia ser maluca, pois claro, que não ligasse, era o que havia a fazer. Os doidos tinham a mania de julgar que os outros é que... “Não penses mais nisso, filha”. (Carvalho 1979: 71)

A cronista refere-se indirectamente (através da voz de uma cliente) à personagem desta crónica, “a bordadora”, como “alienada”, destacando-o mesmo a nível gráfico, ao sublinhar a decomposição da palavra nas suas unidades silábicas, de modo a reforçar o sentido: “A-li-e-na-da”. A caracterização da “bordadora” como “a-li-e-na-da” é tanto mais paradoxal quanto ela, curiosamente, tem como actividade a cerzidura, ou seja, a tarefa de unir, segundo uma lógica interna, elementos díspares. Assim, a cronista representa ironicamente uma “bordadora” que não sabe bordar, se considerarmos bordar como um acto de interpretar, de pensar criticamente. A cronista explora também a indignação da artesã perante tal denominação que é, desde logo, anulada pela voz do marido que, num tom paternalista, desdramatiza esta qualificação atribuída à mulher.

A mulher é caracterizada como um ser alienado, pela sua incapacidade de reagir a uma acusação relativa ao seu carácter. O mesmo é dizer que não consegue elaborar uma reflexão crítica sobre a sua própria identidade. Maria Judite de Carvalho procura destacar nesta crónica a ausência desse sentido crítico, mas ao mesmo tempo chamar a atenção para uma necessidade de reacção. Como sabemos, estas crónicas foram escritas na década de 70, uma época em que em Portugal, devido a circunstâncias não apenas sociais, mas também políticas, era dificultada à mulher a consciência da sua identidade, tanto a nível individual, como social e político. De facto, a mulher não desempenhava um papel importante na tomada de decisões na sociedade da época e era subrepticamente remetida para um espaço privado associado, mesmo se inadequadamente, a um espaço não político.

O mesmo motivo feminino da teia e da tessitura está presente numa outra crónica “As tecelãs”. Recuperando a figura da “bordadora” que não sabe bordar, Maria Judite refere-se agora às personagens das tecelãs da crónica homónima que encerra a antologia:

Aranhas tecendo, infatigáveis, a sua teia. Talvez porque nasceram tecelãs [...] as mulheres detectam facilmente as verdadeiras artistas no género. Elas e o seu fio invisível avançam, recuam, dão voltas sobre voltas, param para tornarem à carga num momento mais oportuno. Mas ei-las atentas, à espera da ocasião propícia para a malha definitiva que as vai tornar as vencedoras que todos ignoram, mesmo os que foram ajudados, mesmo os que foram assassinados. (Carvalho 1979:166-167)

Nesta crónica estamos perante uma outra visão da mulher. Se a bordadora é caracterizada como uma mulher alienada, estas tecelãs são a sua contra-imagem. Ao contrário da bordadora, estas mulheres são caracterizadas pela acção: elas “detectam, avançam, recuam” para discretamente e, no momento certo, se tornarem “vencedoras”. São mulheres conscientes do seu papel e do poder das suas acções. O facto de ser esta a

crónica que encerra a antologia *O Homem no arame* pode ser analisado como um gesto finalizador que incita a uma reflexão sobre o quotidiano virada para a acção. E o quotidiano é o campo da acção, sendo a crónica um instrumento que permite estabelecer o diálogo na cidade, entre os leitores do jornal e o cronista, promovendo uma reflexão que é simultaneamente uma prática ou uma construção do próprio espaço. Estes dois exemplos colocam o foco da nossa análise na figura feminina através da evocação de uma tipologia de personagens associadas aos gestos de tecer e bordar, à qual preside a mítica imagem de Penélope, esposa de Ulisses, que tece de dia e desfaz o seu trabalho de noite, adiando um casamento que lhe queriam impor vários pretendentes, na pressuposição da morte do seu marido.

Maria Judite de Carvalho desconstrói o cenário urbano nos textos que retratam fragmentos do dia-a-dia através de mecanismos a que podemos chamar de arqueológicos, na medida em que vêm sublinhar o que se encontra escondido nas várias camadas da usura das palavras e dos gestos do quotidiano, sendo que estes textos são eles mesmos fragmentos temporais – crónicas, na sua essência etimológica – que concorrem para a descrição de um todo heterogéneo que é a cidade⁶⁶. A cronista descose e volta a coser a teia urbana, os textos, as vozes, as personagens, todos os elementos votados ao desencontro. Como Penélope, a mulher-bordadora-aranha faz e desfaz as suas malhas e volta a tecê-las para enganar a solidão e a espera, construindo assim um mundo em que possa sobre(viver). Esta visão da vida e do tempo, associado a um pessimismo latente, é predominante no discurso de Maria Judite de Carvalho sobre a

⁶⁶ Relativamente a esta questão é importante citar Baptista-Bastos no prefácio à 1ª edição de *A Janela fingida*: “Admitamos que *A Janela fingida* é um romance fragmentário, a reflexão de um autor sobre o que foi acontecendo no dia-a-dia, e que fixou na memória os gestos, as palavras, as evanescências, os míliares de coisas que sucedem e se volatilizam; admitamos que, fragmentário e fragmentado, o romance foi-se constituindo em pequenos quadros, o romance assim (des)articulado é o romance grotesco, dramático, ridículo, terno e brutal das demoradas viagens pelos dias; a sua crónica. Ora, uma série de crónicas não será, na sua composição final, o romance desses dias? Ou inversamente, o romance desses dias não será a perturbadora e fascinante crónica das horas acumuladas, desse tédio invencível dos anos? (Carvalho 1979: 13).

cidade de Lisboa, que se multiplica em interrogações sem resposta, como se não houvesse um futuro para lá do presente. Todavia, se é verdade que existem mulheres “bordadoras” que não sabem bordar, note-se a excepção significativa das mulheres tecelãs que constroem quotidiana e pacientemente as suas teias, à espera do momento certo para agir. O gesto de tecer, como vimos, está ligado a uma atitude crítica, mas podemos também relacioná-lo como uma construção identitária que, como o próprio quotidiano e a cidade, se elabora de fragmentos díspares. Já vimos que nas suas crónicas Maria Judite demonstra um interesse especial pela manifestação da alteridade e, relativamente a este aspecto, não podemos passar ao lado do livro publicado em 2002, quatro anos depois da sua morte, em que é possível analisar de uma outra forma o seu interesse pelos “outros”, como elementos definidores da sua própria identidade.

Os dois exemplos femininos das tecelã e bordadora permitem-nos chegar aos *Diários de Emília Bravo* e pensar no gesto de tecer como acto de coleccionar instantes e fragmentos, com vista a dar conta da complexidade do quotidiano e ao mesmo tempo reflectir sobre de que forma este influi na construção identitária de quem o escreve.

Os *Diários de Emília Bravo* (2002) constituem uma antologia de textos publicados em suplementos femininos e escritos para um público maioritariamente feminino. Este livro está organizado sob a forma de um diário, exceptuando o último capítulo, que apresenta textos titulados. Os “Diários” de Maria Judite de Carvalho foram publicados com o pseudónimo de Emília Bravo no suplemento “Mulher” do “Diário de Lisboa”, entre 1971 e 1974. São, portanto, textos contemporâneos dos reunidos em *O Homem no arame*. Ruth Navas, no prefácio desta antologia que também organizou, chama a atenção para as intenções pedagógicas da autora, que procura despertar uma análise crítica dos acontecimentos do quotidiano nas suas leitoras (Carvalho 2002:13). O primeiro capítulo intitula-se “Diário de uma dona de casa” e

reflecte as preocupações de mulheres que já não identificam a cidade como espaço natural e favorável à vida familiar. Este “Diário de uma dona de casa” agrupa o registo de assuntos do quotidiano e tece frequentemente comentários a artigos publicados em revistas estrangeiras e nacionais sobre a moda, as novas casas ou as séries de televisão.

Como adianta Ruth Navas no prefácio a *Diários de Emília Bravo*, as crónicas de Maria Judite de Carvalho evidenciam a vontade de estabelecer um diálogo com o público feminino e visam o desenvolvimento de uma reflexão crítica acerca dos assuntos do quotidiano. Naturalmente, o facto de as suas crónicas aparecerem sob a forma de diários sublinha enfaticamente a dimensão subjectiva da sua reflexão.

A inovação destes *Diários*, em relação às crónicas publicadas anteriormente, liga-se com o facto de que estes colocam em questão uma ambiguidade genológica significativa, se tivermos em conta os limites da autobiografia e da crónica⁶⁷. Além do mais, as crónicas dos *Diários de Emília Bravo* permitem-nos compreender melhor a construção da noção de quotidiano, associada a uma actividade subjectiva e identitária, que ganha forma através do diário. O quotidiano, nesta obra, é o campo de investigação da vida exterior, dos acontecimentos e dos *fait-divers* que compõem a vida da cidade e, por um outro lado, é um meio privilegiado para um conhecimento individual. O quotidiano corresponde, portanto, ao domínio da intersecção entre estes dois universos, exterior e interior, e é responsável, ao mesmo tempo, pela percepção do espaço urbano e pela construção de uma identidade pessoal.

O facto de esta obra ser apresentada como um diário torna-se relevante, visto que este é a forma por excelência da busca de si, estando associado a um procedimento

⁶⁷ A este propósito gostaríamos de salientar o ensaio de Paula Morão “Souvenirs d’enfance. Quelques exemples portugais” e a questão genológica levantada a propósito de *Começa uma vida* de Irene Lisboa publicado em 1940 e apresentado como “novela” no prefácio. Este texto hesita entre “fábula e realidade”, privilegiando a ambiguidade entre a forma autobiográfica e a ficção, sendo este o paradoxo fundador do texto, segundo a ensaísta (Morão 2003: 59-60). O facto de este ter sido um texto publicado sob um pseudónimo (João Falco), como os *Diários de Emília Bravo*, contribui para a complexificação do jogo entre as perspectivas subjectivas e objectivas ligadas a uma construção identitária, aspecto que nos interessa aqui desenvolver.

autobiográfico, segundo a tradição inaugurada por Santo Agostinho ou Jean Jacques Rousseau. No entanto, este livro coloca-nos face a um aparente paradoxo: é um diário que se ocupa de temas e assuntos da vida dos outros, da vida exterior. Os *Diários de Emília Bravo* são diários publicados na imprensa, constituindo um diário “público”, que tem como objectivo anotar e registar os acontecimentos do quotidiano da cidade e da alteridade, segundo o testemunho do seu autor, neste caso Emília Bravo, pseudónimo criado por Maria Judite de Carvalho.

A este propósito pensamos ser importante convocar uma outra obra que partilha esta mesma dimensão ambígua quanto ao género, com vista a compreender melhor o alcance dos diários de Emília Bravo. Trata-se de *Journal du dehors* de Annie Ernaux, editado em 1993 pela Gallimard. Mais do que um texto autobiográfico, esta é uma obra que reflecte sobre o mundo exterior, constituindo um conjunto de pequenas crónicas pautadas pelo ritmo da rotina pessoal da autora. A dimensão exterior é, aliás, explicada pela autora francesa no prefácio da edição de 1996:

Il ne s’agit pas d’un reportage, ni d’une enquête de sociologie urbaine, mais d’une tentative d’atteindre la réalité d’une époque – cette modernité dont une ville nouvelle donne le sentiment aigu sans qu’on puisse le définir – au travers d’une collection d’instantanés de la vie quotidienne. (Ernaux 1996: 8)

Este processo textual exige evidentemente uma imersão do sujeito na realidade. Mesmo se ele se esconde atrás de um pseudónimo e de histórias vividas pelos outros, constitui a voz que os relata, sendo as escolhas temáticas, bem como as cenas a fixar no diário/crónica, motivadas por escolhas pessoais e lembranças que o marcaram.

Se o quotidiano, segundo Michel de Certeau, é o território das práticas dos cidadãos, compostas por trocas sociais, comerciais, e pelos percursos ou itinerários de todos os dias e também pelos percursos discursivos, os *Diários de Emília Bravo*, como,

aliás, o *Journal du dehors* de Annie Ernaux, sendo diários que se alimentam da vida “exterior”, constituem instrumentos de diálogo privilegiados entre o sujeito e a alteridade. Se o sociólogo francês concebe igualmente o quotidiano e a habitação da cidade como uma *performance*, na medida em que este se define pelas práticas que visam dar um sentido ao espaço, estes discursos híbridos e debruçados sobre o Outro constituem, de facto, uma das formas discursivas para melhor o compreender na sua dimensão metaestável, na medida em que criam um interface entre o exterior e o interior. Porque, para Certeau, o quotidiano é o lugar do diálogo, das atribuições de sentido que transformam o espaço em lugar habitado. A este propósito, Michel Sheringham acrescenta que o discurso deve moldar-se a esta forma aberta e metaestável do quotidiano, se quisermos compreender a verdadeira essência do fenómeno da habitação do espaço, considerando o romance realista, por exemplo, em relação aos “discursos delinquentes” (expressão tomada a Michel de Certeau), que se situam num lugar de fronteira genológica:

Un paramètre qui lierait le quotidien, conçu en termes de pratiques, au récit en tant que pratique serait donc l'hétérogénéité, hybridité qui fait que le quotidien échappe aux genres établis, se laisse appréhender plutôt par des pratiques, littéraires ou autres, où il y a passage à travers des genres différents, brassage de genres. (Sheringham 2007:4)

Esta “brassage” de géneros é, aliás, um motivo de reflexão para Annie Ernaux. No seu *Journal du dehors* não há uma análise de sentimentos, apenas uma transcrição dos acontecimentos que os motivam. É a busca da informação como fonte de compreensão do real que serve à definição do sujeito, substituindo as suas análises pessoais por aquelas que descobre na vida do quotidiano e mesmo na imprensa. À semelhança de Annie Ernaux, também Maria Judite cita notícias lidas em publicações nacionais (e estrangeiras) da sua época. A autora portuguesa faz uso do método da citação para

desdobrar as possibilidades de leitura do quotidiano e, através da voz de Emília Bravo, não comenta, repete: “Não comento. Repito” (Carvalho 2002: 153), contribuindo para uma troca discursiva no seio do diálogo que mantém semanalmente com as suas leitoras.

Annie Ernaux, ao reflectir sobre o seu texto, propõe a definição de etnotexto, o método que serviu de base à elaboração do seu “diário do exterior”: “Aucune description, aucun récit non plus, juste des instants, des rencontres, de l’ethnotexte” (Ernaux 2007: 65). Com efeito, esta questão coloca-se também a propósito dos textos de Maria Judite de Carvalho: o registo dos instantes e dos episódios da vida do quotidiano da cidade, sublinhado pelo tempo da escrita que a forma cronológica do diário torna visível, reenviando para o tempo dos encontros e da descoberta da alteridade. As crónicas dos *Diários de Emília Bravo*, como os fragmentos do diário de Ernaux, situam-se portanto numa fronteira genológica e numa fronteira entre o objectivo, que seria mais próxima da crónica, e o subjectivo, mais relacionado com a autobiografia.

Situando o registo do quotidiano neste espaço “entre”, os diários de Emília Bravo privilegiam não apenas a abolição de fronteiras de género, como também das fronteiras espaciais e temporais entre o sujeito e o exterior, na medida em que centrando o discurso no seio do quotidiano, os textos prefiguram a essência da cidade onde a prática é o agente de apropriação do espaço. A cidade define-se através das interpretações do sujeito que, ele próprio, se constrói em relação ao Outro. Maria Judite procura na vida exterior os fios com que possa “coser para dentro”, como diria Clarice Lispector.

Se esta questão é evidente quando pensamos nos limites dos géneros literários, torna-se ainda mais importante ao reflectirmos sobre a posição marginal das situações sobre as quais estes textos reflectem, estando o conhecimento do sujeito e da alteridade

ancorado num lugar de mediação, num espaço *à côté* que, segundo Thierry Paquot, é o lugar do reconhecimento da identidade: “Notre existentialité se nourrit des à-côtés, ces pauses, ces haltes, ces marges où la liberté de chacun rivalise avec sa singularité” (Paquot 2008: 112). De facto, é disto mesmo que se trata na obra cronística, sob a forma de diário ou não, de Maria Judite de Carvalho: o registo de instantes e de episódios da vida quotidiana da cidade. Assim, o conhecimento de si num mundo privado de centro e de enraizamento territorial, motivado pela dissolução de fronteiras geográficas, numa época em que as novas tecnologias mudaram a nossa compreensão do espaço, situa-se num lugar sempre mutável, em devir e em construção e, por esse motivo, desconhecido:

Enfim, o homem ou voa até à Lua (por enquanto só até à lua) ou mergulha nas grandes profundidades. A terra firme é que já lhe diz pouco. De facto, só no desconhecido pode haver alguma esperança. (Carvalho 2002:149)

Esta dispersão, enunciada por Maria Judite de Carvalho através da referência a outros espaços estrangeiros ao ser humano como o céu ou o mar, acolhe os novos inadaptados, que não são apenas os marginais a que nos referimos na primeira parte deste capítulo, mas as “pessoas normais”, segundo as palavras da autora, ou seja, aqueles que se destacam da multidão para dar sentido à sua existência ou aqueles que se esforçam por passar despercebidos:

Não se trata de pessoas ricas nem célebres. Trata-se muito simplesmente de pessoas [...] Os inadaptados por excessos ou por carência, os que não são “normais”, os que dão nas vistas ou passam quase totalmente despercebidos. (Carvalho 2002: 126)

Perante uma ausência de enraizamento territorial como esta, ou melhor, diante uma nova concepção do espaço da comunicação e da tecnologia, é necessário ao indivíduo colocar-se nesta condição marginal com vista a concretizar uma reflexão identitária. Tal

é visível também na fuga da narrativa tradicional para outras formas discursivas marginais, como o diário ou a crónica, que permitem toda a espécie de permeabilidade, tanto a nível genérico como ao nível do conteúdo. É justamente por isso que a forma do “etnotexto”, definida por Ernaux, parece adaptar-se a esta ausência de estabilidade espacial e identitária. O etnotexto, como processo discursivo, permite procurar uma ideia de enraizamento territorial perdido, ao mesmo tempo que conserva a sua dimensão metaestável através da arte do reparar, da tessitura de elementos díspares do exterior. Quer isto dizer que Maria Judite de Carvalho procura contar as histórias que não vêm nos jornais e detém-se também sobre os episódios singulares que povoam a vida urbana, frequentemente marcados pela marginalidade que se materializa em diferentes situações.

Assim, a voz dos diários, Emília Bravo, dá-nos acesso a um imaginário povoado de mulheres oprimidas, seja pelos programas de televisão sem conteúdo reflexivo, seja por uma imprensa generalista que passa ao lado da verdadeira vida destas mulheres alienadas, como a “bordadora”, num país fechado ao estrangeiro pelas políticas do Estado Novo. Todavia, além das questões políticas, são sobretudo rostos de mulheres solitárias que Maria Judite de Carvalho pinta sob a pena de Emília Bravo: mulheres oprimidas pelas modas ridículas dos anos 70, que apenas favorecem algumas mulheres, e cujo objectivo não é o de valorizar a sua emancipação, mas a sua subjugação aos olhares trocistas dos homens.

Se as mulheres em questão são indivíduos inadaptados, a própria cidade procura uma forma que lhe corresponda:

Lisboa é uma cidade inquieta. É preciso estar sempre com atenção não vá ela fugir-nos. É que os prédios morrem e renascem depois com uma velocidade quase tropical. Ou não serão feitos “para durar” os prédios de Lisboa? (Carvalho 2002: 21)

A imagem transitória destes edifícios transmite a ideia de uma cidade “inquieta” e inquietante onde são *disposables* não só os imóveis como as pessoas e que a voz de Emília Bravo denuncia: uma cidade descartável, para habitantes inadaptados.

O facto de a autora cruzar a sua experiência pessoal com as transformações do espaço da cidade e o facto de evocar os motivos da mediação temporal e espacial – como as demolições – coloca a questão da formação da identidade e remete-a para uma dimensão permeável, que ultrapassa os limites das experiências pessoais. O nosso corpo está em contacto com o dos outros (e com o espaço) e é neste espaço de fronteira que se desenvolve a assimilação e a reciclagem das experiências da alteridade, o que coloca o processo de formação da identidade simultaneamente dentro e fora de nós mesmos, num espaço “à côté”. Consequentemente, o acto de habitação e a formação de um território exige a comunhão com o espaço considerado como uma realidade sempre em transformação. Trata-se, pois, de um espaço identitário em devir, à imagem na nossa própria identidade, e este é um dos temas que as crónicas de Maria Judite de Carvalho desenvolvem, não apenas por causa dos episódios enunciados, mas também devido à forma que adquirem. Estes textos, ao colocarem esta problemática numa experiência marginal, sublinham o gesto de habitação permanente, como um processo contínuo e mutável.

Emília Bravo é a voz que denuncia; porém, pertence ao mesmo grupo de mulheres com quem dialoga clandestinamente nos seus diários, reconhecendo que as outras mulheres de quem ela fala são suas semelhantes:

Vemos os outros através de nós. Eu a ele (a ela) fazia isto e dizia aquilo. E consideramos A e B uns sem-vergonha ou uns estúpidos porque não agiram como nós-no-lugar-deles teríamos agido. Vivemos vidas inteiras junto de pessoas que desconhecemos. (...) Mas compreenderemos nós o

que quer que seja? Fizemos o que quer que fosse para sair do nosso mundo fechado e entrar no nosso mundo tangente? (Carvalho 2001: 214)

Ela está, portanto, disponível para fazer do seu corpo um lugar de passagem de experiências que o atravessam, ao mesmo tempo que ela própria atravessa as ruas, observando a mudança dos costumes, dos lugares, sublinhando o carácter itinerante da sua busca de si.

Os *Diários de Emília Bravo* permitem uma reflexão sobre a condição feminina e simultaneamente sobre o lugar da mulher no quotidiano. Uma construção identitária que acompanha uma construção do quotidiano, que partilha com os agentes que o praticam nos seus discursos a mesma condição marginal, no sentido em que estar na margem quer dizer estar ao lado, no espaço entre dois universos. Finalmente, interessa ainda sublinhar o posicionamento do sujeito, cujo lugar se encontra cada vez mais num território “émargent”, como diria Paquot (2008), procurando moldar-se a uma forma e construir uma identidade sem lugar nem fronteiras, como o próprio espaço que percorre.

Emília Bravo escreve no seu diário que tem alma de peão: “A minha alma é de peão. Sou quase sempre por eles, por os que como eu [...] calcorreiam as ruas mais ou menos esburacadas desta cidade que já escolheu local pouco liso para se instalar” (Carvalho 2002: 133). É um peão e é uma mulher, o que a coloca na esteira de uma herança feminina da *flânerie*. É uma *flâneuse*, cuja “travessia dos outros” não se faz através da tradicionalmente associada actividade de prostituição, mas pela tessitura própria da dona de casa. Alimenta-se da vida dos outros e utiliza-a para se caracterizar, bem como às mulheres a quem se dirige, mas guardando um ponto de vista interior, da “dona de casa” que a afasta das figuras femininas da rua. Emília Bravo vê o exterior a partir de uma janela, mesmo que seja fingida. Maria Judite observa a cidade a partir de uma janela imaginária, isto é, coloca-se no papel de alguém que espreita, desconfiado,

para uma rua em perpétua mudança, sem reconhecer a paisagem em que cresceu. Na verdade, a cidade, porque constitui também ela uma linguagem, tem leituras diferentes para cada cidadão. A forma como é vivida, como é praticada e como é observada, faz com que ganhe uma dimensão renovada e plural. Por vezes, a cidade revela-se como sendo um espaço eufórico, de regeneração e encontro; outras vezes, assume-se como labirinto caótico e desumano, o lugar da mais expressiva solidão, como sintetiza Sophie Watson, em *City Publics*:

Temporality, spatiality and sociality intersect to construct spaces as enchanted to some and disenchanted to others, at different times of the day and night and in different socio-cultural contexts. (Watson 2005: 159)

Com Maria Judite de Carvalho, estamos, pois, perante um discurso disfórico que reflecte, simultaneamente, a falência do espaço urbano e do próprio sujeito que o observa. Expor o conflito na crónica visa a sua resolução, porque um conflito nasce do confronto de factores dissidentes com vista a reencontrar uma unidade, uma síntese. A cronista encontra-se numa das frentes deste conflito, no campo dos marginais, e ao expor a sua marginalidade através dos outros, procura simultaneamente a resolução da sua crise individual e também a resolução de uma crise exterior. A resolução desse conflito passa pela compreensão da própria crise e da sua própria compreensão do precário. O quotidiano e a cidade são, portanto, espaços de transformação e de síntese.

Nas crónicas de Maria Judite de Carvalho, a disparidade de imagens que são sugeridas pela vida urbana e pelo espaço da cidade assemelha-se a um espelho partido, cujos reflexos são opacos e não têm já referente, seja o tempo passado, a relação entre os cidadãos, a própria relação da autora com o espaço, seja, enfim, o tempo em que habita e habitou a cidade.

CAPÍTULO 4

Respigar na cidade: crónicas de Jacques Réda

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)
Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé !

Baudelaire, "Le Cygne", *Les Fleurs du Mal*.

4.1. Da conservação e tessitura ao gesto de respigar

Como temos vindo a referir ao longo dos capítulos precedentes, a cidade representada nas crónicas é explorada como uma realidade temporal e espacial em permanente construção. Os actos interpretativos analisados na obra dos autores lusófonos – a conservação e a tessitura – são gestos que sublinham o carácter heteróclito do mundo urbano e constituem dois eixos fundamentais das práticas narrativas que transformam o espaço da cidade em território habitado. Desenvolveremos neste capítulo a leitura de “uma cidade em ruínas” e da sua possibilidade de habitação através da literatura, partindo agora da análise da obra em prosa de um autor fundamentalmente diferente, no que diz respeito à formulação desta questão.

Jacques Réda é o poeta-cronista das “ruínas de Paris” e, embora seja este o autor que inicialmente despoletou a nossa reflexão acerca das práticas narrativas da cidade, dando origem a esta tese, sobretudo pela dimensão meta-reflexiva dos seus textos, guardámos a sua análise para último lugar, visto que, para além de, em termos cronológicos, ser o autor mais recente e o único ainda vivo, a sua obra reflectir uma mudança operativa e efectiva (dizemos efectiva porque, porém isso não significa que nos outros cronistas não exista já sinal desta mudança) de interpretação do universo caleidoscópico e retalhado da cidade moderna. Vamos encontrar na obra de Jacques Réda os mesmos temas e motivos centrais, como a ruína e as demolições, associados à efemeridade temporal e espacial da cidade, mas revestidos de outro valor e, sobretudo, trabalhados de forma distinta, anunciado por um outro acto de interpretação: o gesto de respigar – a que se juntam os gestos de conservar e de tecer, já enunciados a propósito

dos textos de Carlos Drummond de Andrade e de Maria Judite de Carvalho. Desta forma, na primeira parte deste quarto capítulo, ocupar-nos-emos da exploração do conceito de respigar e dos seus territórios, presente na obra de Jacques Réda, enquanto metáfora da sua interpretação e concepção da cidade. Em seguida, passaremos à análise de outro aspecto importante relacionado com a questão das demolições, ligada à experiência da efemeridade na cidade moderna e à sua abordagem enquanto espaço-tempo de mediação e de fronteira, que privilegia os movimentos de transferência e de deslocação, em relação à ausência de um centro aglutinador de significados no espaço urbano. Finalmente, debruçar-nos-emos sobre a reflexão de Réda sobre as possibilidades da escrita deste mesmo território sempre em construção, acompanhando o devir temporal ao qual está sujeito. Antes de avançarmos para a análise dos textos de Réda, será, todavia, pertinente apresentar e justificar a escolha do nosso *corpus*.

Jacques Réda publicou o seu primeiro livro de poesia em 1952 (*Les Inconvénients du métier*) e a sua produção literária, já distinguida com o prémio da Academia Francesa em 1993 e com o Prémio Goncourt em 1999, conta hoje com mais de duas dezenas de volumes que reúnem textos em verso e em prosa. A par da sua carreira literária, Jacques Réda foi, e continua ainda hoje a ser, um assíduo e reconhecido crítico de jazz, outro interesse que acompanha e, de alguma forma, complementa a sua paixão pelas cidades e pela experiência da viagem, dois dos temas em destaque na sua obra literária. Jacques Réda escreveu artigos sobre jazz em várias revistas da especialidade, para além de ter já publicado uma antologia sobre o tema (*Anthologie des musiciens de jazz*. Stock, Paris: 1981), e uma outra obra que se debruça sobre o género musical (*L'Improviste, une lecture du jazz*. Gallimard, Paris: 1980). O jazz é um género de música eminentemente urbano e está associado, como sabemos, ao desenvolvimento das grandes cidades norte-americanas. No que diz respeito a Jacques

Réda e à sua obra, a afinidade entre jazz e a escrita sobre a cidade relaciona-se com o facto de este género musical se desenvolver em torno de fragmentos (improvisações à volta de um mesmo tema e glosa de temas existentes), comparáveis aos objectos ou cenários a partir dos quais este autor interpreta o espaço urbano e descreve a sua experiência pessoal da cidade⁶⁸.

A questão central, que nos interessa explorar no âmbito desta tese, é a experiência poética do espaço urbano que Jacques Réda desenvolve em vários dos seus livros, nomeadamente em *Les Ruines de Paris* (1977), *Hors les murs* (1982) e *Châteaux des courants d'air* (1986), num primeiro ciclo da sua viagem pela cidade de Paris, bem como no segundo ciclo, composto pelo agrupamento de três outros livros, a saber: *La Liberté des rues* (1997), *Le Citadin* (1998) e *Accidents de la circulation* (2001). Evidentemente, estas duas trilogias propostas por alguns dos especialistas⁶⁹ da sua obra são apenas uma possibilidade de abordar a relação poética do autor com a cidade, e não têm necessariamente de corresponder a uma catalogação da sua produção literária acerca da sua experiência enquanto *flâneur* pelas ruas de Paris. Todavia, na esteira da análise de Jean-François Duclos, escolhemos estes seis livros como *corpus* a tratar nesta tese e, de facto, estas obras, nomeadamente *Les Ruines de Paris*, *Hors les murs* e *Châteaux des courants d'air*, parecem apontar para uma certa unidade e coesão temática. Verifica-se a recorrência de determinados *topoi* (como os *terrains vagues*, as

⁶⁸ A propósito do Jazz na obra de Jacques Réda, ver: Séité, Yannick. 1994. Une guide de lecture à l'usage de ceux qui désireux de lire les textes de Jacques Réda où il est question de jazz, n'entendent rien à cette musique. In Micolet, Hervé. 1994. *Lire Réda*. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, pp.261-278 ; Previn, André.1982. L'improvisiste, une lecture du jazz by Jacques Réda. In *The Black Perspective in Music*, vol. 10, nº1 (Spring 1982), pp. 112-113; Prevots, Aaron Raphael. 2002. Jacques Réda and Jazz: Making Poetry Swing or Being There, Almost. In *Chimère: A Journal of French Literature*, nº 126 (Spring 2002), pp.1-13; Bernier, Michel. 1994. Jacques Réda et le jazz: une poétique du clair et de l'obscur. In Andreucci, Christine Van Rogger. 1994. *Approches de Jacques Réda*. Pau, Université de Pau, pp. 117-127.

⁶⁹ “Reste également qu'à travers la publication de livres qui se comptent à présent par dizaines des 'cycles', des manières de voir et de concevoir la relation poétique à la ville peuvent se distinguer. Signalons, par exemple, la trilogie que constitue *Les Ruines de Paris*, *Hors les Murs* et *Châteaux des courants d'air*. Il est également tentant de rassembler *La Liberté des rues*, *Le Citadin* et *Accidents de la Circulation*.” Jean-François Duclos, <http://membres.lycos.fr/jfduclos/index-reda.htm> [accedido a 30/01/10].

estações ferroviárias, as demolições) e questões que se prendem com a observação do espaço urbano, nomeadamente no que diz respeito aos conceitos de ruína, fragmento e vestígio, mas também no que se relaciona com a abordagem do espaço que delimita as fronteiras da cidade, a *banlieue* parisiense, onde estes elementos ganham uma dimensão fundamental, na medida em que possibilitam uma reflexão da cidade enquanto espaço de transferências, anulando a existência de centros precisos e estáveis. Igualmente em *La Liberté des rues*, *Le Citadin* e *Accidents de la circulation*, obras mais recentes deste autor, as mesmas questões temáticas ocupam dezenas de páginas de prosa sobre o quotidiano urbano em que são exploradas as possibilidades de escrita da cidade.

Estas seis obras constituem, assim, um *corpus* meta-reflexivo sobre a experiência da cidade e proporcionam-nos uma aproximação coerente aos textos deste autor, seguindo uma determinada coesão temática e conceptual. A obra de Réda é vasta e o seu interesse pela vida urbana não se resume a estes textos, mas acreditamos que constituem uma amostra significativa do seu projecto de interpretação da cidade parisiense, do ponto de vista temático e das considerações genológicas que para nós são importantes, a saber: o género da crónica e a particularidade da escrita fragmentária, que permite dar conta da experiência temporal da cidade, construída sobre sucessivas camadas de conhecimento.

4.2. Os territórios do respigador: do *XVe arrondissement* aos *terrains vagues*

Segundo a leitura de Jean-Michel Maulpoix,⁷⁰ a obra de Jacques Réda constrói-se a partir da lógica fragmentária que preside à própria forma da cidade que o narrador observa, acompanhando o seu movimento de deambulação pelas ruas e a sua disponibilidade para descobrir novos lugares e personagens. Fiéis ao exemplo de Jacques Réda, procederemos a uma análise dos textos que serão convocados de uma forma pouco linear, a nível da lógica cronológica da sua obra, ou mesmo no que diz respeito à estrutura interna dos livros. A nossa leitura será antes orientada por um método de síntese temática, ou por uma lógica de uma síntese da heterogeneidade que Jacques Réda, sem “affectation ni project”, persegue. Começamos, por isso, esta parte dedicada aos territórios de eleição do respigador, figura que aparece pela primeira vez no início de *Les Ruines de Paris*,⁷¹ pela leitura de um excerto que abre *Le Citatin*, escrito onze anos mais tarde:

Il y a sans doute une aimantation naturelle en moi pour les vestiges. Mais ce n'est pas une nostalgie qui me porte à les rechercher. Leur persistance me frappe plutôt comme une sorte de promesse. Je ne crois pas que le monde qu'ils évoquent n'ait pas disparu: en dépit de la raison et de l'expérience, il me semble qu'ils veillent aux lisières d'un monde qu'on ne connaît pas. Et d'ailleurs je ne pense pas non plus que mon instinct me trompe, ni que l'expérience et la logique le mettent toujours en défaut. Ce monde existe et si, comme tel, on a souvent le sentiment qu'il se dérobe, sournoisement se propose d'égarer, la cause en est qu'il forme lui-même un monde intermédiaire, mais n'ayant jamais d'autre issue que son centre

⁷⁰“L’oeuvre poétique de Réda est sans affectation ni projet ; elle accueille subjectivement le monde tel qu’il vient, à l’affût des moments où l’anonyme s’établit fugitivement dans la parole.” (Maulpoix 1986 : 25).

⁷¹ “Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties” (Réda 1977 :18).

en dispersion. C'est là que j'aime me rendre, non sans prudence ni ménagements. (Réda 1998:18)

No excerto acima transcrito, Réda refere-se aos “vestiges” que surgem como uma “promessa” de um mundo desconhecido. Neste âmbito, os vestígios proporcionam uma reflexão acerca de um universo dinâmico e são elementos de transporte para o futuro, ao contrário do que normalmente é associado ao *topos* da ruína, considerada como um resto do passado, encerrando na sua materialidade a finitude das experiências em si fixadas. Se Réda não é motivado pela “nostalgie”, é porque vê nestes destroços uma “promesse”, ou um rasto, isto é, uma possibilidade de reciclagem e de reabilitação dos mesmos objectos. O vestígio é, pois, observado como um “trace”, mais do que como um objecto de culto da finitude, um “reste”: “je ne crois pas que le monde qu'ils évoquent n'ait pas disparu: en dépit de la raison et de l'expérience, il me semble qu'ils veillent aux lisières d'un monde qu'on ne connaît pas”. Este elemento de transporte, na medida em que representa o “seuil” de um mundo desconhecido que, simultaneamente, se desvenda e se oculta, como sugerem os verbos “dérober” e “égarer”, ilustra uma visão da cidade, enquanto espaço intermediário que conduz o sujeito a uma permanente busca do seu sentido, sendo a sua dispersão mental acompanhada por uma atitude física de deambulação. Quer isto dizer, se lembrarmos as considerações de Michel de Certeau⁷², que a cidade não pode ser concebida à volta de um centro estável e regulamentado por normas políticas, sociais ou mesmo arquitectónicas, mas deve ser considerada como uma realidade em permanente construção e como resultado de práticas interpretativas e de uma “recherche” de sentido.

⁷² “Plutôt que de se tenir dans le champ d'un discours qui maintient son privilège en inversant son contenu (qui parle de catastrophe et non plus de progrès), on peut tenter autre voie: analyser les pratiques microbiennes, singulières et plurielles, qu'un système urbanistique devait gérer ou supprimer et qui survivent à son dépérissement [...].” (De Certeau 2004: 145)

Sem nos querermos demorar desde já na proximidade evidente do vocabulário de Jacques Réda com os propósitos teóricos e críticos de Walter Benjamin, gostaríamos de nos concentrar primeiramente nos territórios dos vestígios deste “monde intermédiaire” e dos “centres en dispersion.” Tal percurso permitir-nos-á analisar mais adiante os contornos da definição de *flâneur/glaneur* e a importância desta personagem na obra do autor francês.

Nas crônicas de Réda, as ruínas materializam o universo fronteiro que constitui o espaço eleito pelo narrador na sua reflexão acerca da experiência do quotidiano. Por um lado, visto que a fronteira é o espaço do caos, na medida em que acolhe uma sobreposição de objectos e de circunstâncias que cruzam, simultaneamente, espaços e temporalidades; por outro lado, porque as ruínas representam a própria essência do encontro, da convivência entre vários elementos constituintes a rede complexa de significados que caracterizam a cidade como espaço “intermediário”. Jacques Réda elege o *XVe arrondissement*, bairro limítrofe do centro de Paris, mas que não é ainda a “banlieue”, como o palco de convergências e de encontros na cidade, onde o quotidiano deixa transparecer a faceta híbrida e mística da experiência urbana. Guiado pelo acaso e pelo gosto da descoberta, o narrador contempla a dispersão dos centros simbólicos e a sua incessante capacidade de renovação:

Car le charme du XVe arrondissement se situe aux confins du banal et du magique. Sournois, et parfois plus rébarbatif encore qu'équivoque, il émane d'endroits où l'on ne songe pas d'abord à le découvrir. (Réda 1986: 31)

O *XVe arrondissement*, considerado como “mágico”, é um território “surnois” que se esconde atrás de uma falsa aparência de bairro sem interesse, devido à ausência quase total de atracções culturais. Todavia, este espaço permite ao *flâneur* a descoberta da sua lógica interna, ao confrontá-lo com lugares ou objectos inesperados. Roger Caillois

dedicou mesmo uma obra a este bairro, em que chama a atenção para os curiosos edifícios que, observados de um certo ângulo, parecem não ter profundidade, como se apenas existissem fachadas habitadas, embora por “*êtres magiques et transparents*” (Caillois 1977).

O *XVe arrondissement* situa-se entre o centro de Paris e os seus subúrbios, condensando, por isso, elementos comuns aos dois universos urbanos. Representa um “seuil” para o desconhecido e, ao mesmo tempo, um território que se caracteriza pelo movimento, não apenas dos indivíduos que o atravessam para ir ao *Parc des Expositions*, mas também por causa da sua dimensão fronteiriça entre o “interior” e o “exterior” da cidade. Apresenta-se como o espaço da observação da mudança e da renovação, dois aspectos que garantem a sua sobrevivência. Estando circunscrito pela linha da “petite ceinture” e “brodé par les chemins de fer” que estimulam a sua associação a um lugar de passagem, o *XVe arrondissement* é um bairro que “l’on traverse” para ir, pelo menos uma vez na vida, segundo o narrador, ao “temple des objects perdus”, na rua Morillons. Revela-se, conseqüentemente, um território repleto de possibilidades, o que justifica o lugar central que Réda lhe atribui no livro *Châteaux des courants d’air*.

Vejamos como no texto “Au beau milieu” (Réda 1986: 11-14), que abre a secção sobre o *XVe arrondissement*, e no qual é explorado o tema da mudança de casa, Jacques Réda sublinha que, sendo a cidade um cenário efémero, mutável e regido por desígnios aleatórios, a sua percepção é tão ou mais imponente do que a realidade efectiva do espaço:

Telles sont aussi la rue des Pyrénées ou la rue Caulaincourt, bien sûr indissociables des régions qu’elles desservent, délimitent, font communiquer, mais dont je sens mieux la nuit, de mon nouveau point d’ancrage, qu’elle dimension mentale elles ajoutent au corps de la ville :

rues en perpétuel mouvement comme dans les rêves, où c'est la ville qui se rêve et navigue en tout sens à travers les strates de pierre, de vie et de mémoire qui forment sont épaisseur, réinventant à mesure les lois de son instable gravitation. (Réda 1986 : 13)

Por isso Réda evoca uma “dimension mentale” da cidade, com ruas em perpétuo movimento, como se de um sonho se tratasse, e onde se cruzam as duas vertentes do espaço urbano: a “cidade imaginária” e a “cidade imaginativa” que se recriam constantemente. É nos lugares periféricos e afastados dos “centros-museu” das cidades que se testemunha uma verdadeira habitação do espaço e, portanto, a dimensão intermediária e de passagem associada ao território urbano é coerente com o seu desinteresse pelos centros sociais e espaciais instituídos. Para Réda, as cidades não se resumem aos centros históricos, turísticos e financeiros, onde não há vida fora dos horários laborais:

L'image qui se forme dans mon esprit quand j'évoque le huitième arrondissement est toute blanche, rehaussée d'un peu de noir et d'or provenant sans doute des grilles mentales du Parc Monceau. Elles se situent pourtant tout au nord de cette circonscription assez particulière, dont je suppose qu'elle doit être l'une des moins peuplées de Paris. (Réda 2001 : 36)

Nesta crónica “Dans le Huitième,” de *Accidents de la circulation*, Réda refere-se a um desses locais centrais da cidade de Paris. O *VIIIe arrondissement* é um espaço que aparentemente se opõe à sua experiência “produtiva” na *banlieue* parisiense. Ele é evocado pelo narrador como uma “imagem que se forma no seu espírito,” e como um espaço pouco habitado que aquartela monumentos, bancos, ministérios, constituindo um vazio na cidade: “circulant comme une blanche et froide apparition par les vastes allées de son domaine”. O adjetivo “blanche,” associado primeiro a “image,” e depois a “apparition,” é enunciado duas vezes. A cor, aliás, a ausência de cor que se deduz da

sinestesia “*blanche et froide*”, ligada a uma vaga evocação de um espaço que se forma no espírito, revela a dificuldade do cronista em caracterizar este lugar, visto que não lhe reconhece uma dimensão humana. A sua ideia do *VIIIe arrondissement* é, pois, a que lhe é transmitida pelo vazio das suas avenidas “*aérées*” e corresponde a uma representação quase abstracta e do domínio do senso comum: “*tel est bien le huitième, c’est à dire très aéré et peu habité*” (Réda 2001: 37). Contudo, este bairro, pela arbitrariedade chocante dos seus limites e das suas fronteiras com os bairros vizinhos, não deixa, pela sua estranheza, de provocar a “emoção” e a reflexão do narrador sobre o que escondem outros centros “*metafísicos*” e os cruzamentos de uma outra cidade “*insaississable*” que conduzem à dispersão:

[...] il crée des espèces d’enclaves engendrant de l’émotion. Alors qu’on circule dans un milieu urbain à peu près homogène, on éprouve tout à coup un changement de climat et de densité. (Réda 2001: 37)

À contradição deste lugar é associada a simbologia do número oito (8) do bairro percorrido, mas também a da linha do autocarro que o atravessa e que, pela sua forma, evoca o infinito: “*Je m’y blotissais mentalement comme dans un nid où, tel le 8 couché de son symbole, l’infini m’eût entraîné sur place dans le paisible tourbillon de sa valse*” (Réda 2001: 41). A redefinição deste lugar da cidade mostra que o poder criativo do discurso permite a transformação de um espaço desafectado num outro que abriga uma experiência individual, cujo gesto de inscrição do sujeito contribui para valorizar. Demonstra-se, assim, que a cidade é povoada por falsas aparências, o que quer dizer que, à partida, ela própria constitui já um território com configurações específicas, locais e de coesão, que apenas aguardam por ser descobertas e interpretadas pelo observador: “*Il faut certainement une participation assez intense de l’observateur, mais la réalité qui la provoque n’a rien d’imaginaire*” (Réda 2001: 38).

Nas crônicas de Réda nada na cidade se perde, tudo se transforma e não se trata de estabelecer oposições claras entre os diversos elementos que a compõem. Mesmo se a vida urbana está historicamente associada a um centro cercado por muralhas protectoras para garantir a convivência, a segurança e as trocas comerciais entre os seus habitantes, ela transfere-se para as margens e para as fronteiras que delimitam o seu espaço. Se em Maria Judite de Carvalho ou Carlos Drummond de Andrade existe já uma interpretação dos sinais de alteridade emitidos pelo espaço das margens, com o autor francês assistimos a uma deslocação da atenção do narrador para o seio desse lugar de conflito, de transferências e de permeabilidade. Vimos, por exemplo, como este aspecto pode ser explorado a propósito da crónica “Os outros” de Maria Judite de Carvalho, embora neste texto a fronteira corresponda essencialmente a um lugar de conflito, como tivemos oportunidade de analisar no capítulo 3.1. Mas, através das diferentes interpretações dos territórios fronteiriços da cidade – temporais, espaciais –, podemos, com a análise dos textos de Jacques Réda, verificar que o que caracteriza a cidade moderna, representada nas crônicas dos autores que estudamos nesta tese é precisamente a ausência total de um centro definido, seja ele geográfico, social ou mesmo histórico.

Nas crônicas de Réda o espaço material e físico da cidade pode sugerir o sentimento de despersonalização. Porém, a observação do sujeito encontra um paralelo na complexidade do tecido urbano, onde todos os caminhos se bifurcam e onde todos reverterem para um mesmo ponto de convergência. O pensamento sobre a cidade, assim como os textos que sobre ela são escritos, é, por isso, fragmentário, traduzindo a orgânica do seu corpo. A reflexão sobre a cidade recompõe-se incessantemente e cria sempre novos sentidos, multiplicando-se em várias possibilidades: como uma observação através de um caleidoscópio, não é o sujeito que está no centro, são as

próprias imagens, embora seja criada a ilusão do contrário. A presença deste objecto num dos textos de Réda simboliza precisamente esta concepção porosa de fronteira e limite, na medida em que sublinha a ideia de que o centro é continuamente deslocado, podendo todos os objectos, circunstancialmente, assumir uma posição central:

Ma tête qu'elle contient devient l'étendue que la ville arpente, où les quartiers glissent les uns sur les autres comme les fragments de verre lumineux dans un kaléidoscope, y recomposant à l'infini de nouvelles figures dont on ne sait au juste qui décide, mais qui laissent à l'observateur l'illusion d'en être seul au milieu. (Réda 1986: 14)

Outro elemento importante e que se relaciona também com este carácter mediador de alguns territórios da cidade é a deambulação nocturna pela qual o autor manifesta preferência, dada a enorme quantidade de textos que testemunham situações ao anoitecer. A noite representa uma espécie de limbo, em que os contornos do mundo palpável se diluem, e em que a erupção da camada de sonho, de memória e de mistério, se manifesta. O cenário nocturno é propiciador da errância: pelo seu carácter marginal sujeito às leis da casualidade e por ser o palco da manifestação do estrangeiro, ele atesta uma natureza clandestina, fronteira e, por vezes, enganadora da cidade. Atentemos no seguinte poema “By night”:

Cette maison n'est pas la mienne
Pourtant j'y vis comme chez moi,
Tout le jour enfermé. Pourquoi
Ai-je attendu que la nuit vienne
Pour sortir comme un clandestin?
Sur le seuil obscur je m'arrête:
Le quartier désert est éteint.
N'ayant plus une cigarette,
Je vais au hasard dans Paris
Qui se dérobe ou qui se masque
Une aile de chauve-souris
Géante volette et, fantasque,
Me trompe à tous les carrefours.
(Réda 1986: 15)

Neste poema, que encena uma saída nocturna do sujeito pelas ruas de Paris, motivado pelo acaso (“hasard”) e pela liberdade que a noite oferece, o campo semântico ligado ao cenário nocturno cruza-se com o do engano, das sombras e das aparências (“masque”, “dérobe”, “trompe”). A cidade revela-se e mascara-se simultaneamente, enganando o *flâneur*, ao mesmo tempo que o impele a penetrar no seu corpo tortuoso numa demanda mística. A cidade reflecte, assim, a condição clandestina do indivíduo que encontra abrigo na solidão das ruas desertas e nas sombras esquivas dos bares. A noite, por sua vez, propicia o encontro do sujeito com o espaço que com ele partilha uma existência aparente e mutável, como as sombras platónicas evocadas pelas distrações nocturnas. O reconhecimento da perpétua metamorfose do espaço urbano, que Jacques Réda capta através das deambulações nocturnas, da actividade de respigar e da contemplação de locais de passagem – sejam eles os *terrains vagues*, as estações ou os estaleiros e campos de demolições, como veremos adiante –, constitui a sua forma de habitar a cidade. Para o autor francês, exercer a “cidadania” (não nos podemos esquecer do título de um dos seus livros – *Le Citadin* – onde destacamos a diferença fundamental entre *citadin* e *citoyen*, este último com uma conotação social mais importante, que não está directamente ligada ao universo da cidade) implica uma relação de generosidade com o território. Queremos com isto dizer que o poder e o fascínio com que o espaço urbano controla os movimentos do sujeito é, de alguma forma, autorizado. Isto é, o indivíduo procura misturar-se com a paisagem, deixando que seja ela a servir-lhe de guia. Neste processo, o ritmo da marcha é necessariamente decisivo e deve propiciar esta alienação e entrega ao mundo exterior. A *flânerie* é, portanto, uma actividade inerente à própria interpretação do espaço e é a condição do cidadão (“citadin”), a quem Jacques Réda faz referência na abertura do seu livro, sublinhando as características deste estado físico e de espírito: “Il arrive qu’à force de marcher, mais sans en faire necessairement une

ascèse sportive, juste en déambulant, on perde peu à peu le sentiment de son identité propre.” (Réda 1998:11).

O *flâneur*, tal como um detective, entrega-se à manifestação da cidade e deixa-se guiar pelos indícios que lhe são dados pelos objectos, pessoas ou situações, como o narrador se deixa conduzir pelo autocarro que o leva à “Place de Ternes”, para entrar num universo conhecido, embora num tempo diferente, sempre ao ritmo de um passo sonâmbulo. Vejamos como a passividade se reflecte no uso do discurso indirecto, da própria escolha dos verbos (“porter”, “cueillir”, “atterrir”), bem como no hipérbato que suscita um sentimento de descontrolo sobre o seu próprio rumo:

[...] je me suis porté par la Rue de Rome jusqu’à Pont-Cardinet. Tout de suite un 31 à deux caisses articulées pas trop pleines m’y a cueilli. Assis du coté gauche, j’ai aperçu le parc Monceau au bout de la rue de Prony, avec la rotonde de Ledoux comme un petit temple agreste, sous un émoi de feuillages déjà taché de rouille par les marronniers. Aux Ternes, donc, je suis descendu. Et là, au contraire, le mouvement intense du carrefour m’a ravi, le tableau de la place et des avenues charmé comme si j’atterrissais plus de cent ans en arrière, dans un Paris dont elles on conservé quelque chose de vivant. (Réda 1998 : 12)

Ao mesmo tempo, neste excerto que abre *Le Citadin*, os recursos estilísticos e linguísticos utilizados indicam a experiência de um universo onde as fronteiras entre os diversos locais, ou mesmo entre o espaço e o tempo, se dissolvem. O sujeito é transportado pelo acaso das ruas, por aquilo que elas têm de realidade física, e pelo que evocam no seu espírito. Tendo em conta que a cidade é composta de cruzamentos de estradas, mas também de memórias, o *flâneur* caminha no limbo que separa o presente real de um outro já vivido ou contado, que surge disperso e vago, como o próprio movimento deambulatório.

Nas crónicas de Jacques Réda, a noção de centro associa-se aos locais de transferência e encontro, multiplicando-se e dispersando-se continuamente, passando os

novos lugares de transferência a ser os terrenos fronteiriços do encontro geográfico entre a cidade e os baldios, que, por sua vez, dão lugar a trocas sociais e culturais. Por isso mesmo, ao referir-se à *banlieue*, o discurso de Réda muda: já não se trata de evocar um espaço, como faz a propósito do *VIII^e arrondissement*, mas de relatar uma experiência vivida, que se materializa na observação dos gestos diários dos cidadãos e na geografia instável das suas ruas sugerida pelos verbos “tergiversent, décrochent”. Trata-se de um movimento que favorece o desdobramento do ponto de vista do cronista, que procura ser o mesmo (sem ser) dos indivíduos que observa:

Les rues tergiversent, décrochent, favorisant des angles pour la conversation et le commerce des comestibles : petits pains russes, vin du Carmel, saucissons écarlates qui portent l’estampille en hébreu du Grand Rabbinate de Paris. (Réda 1977: 17)

O narrador inscreve-se na história, na tradição do lugar e da comunidade que descreve, como o *storyteller* de Walter Benjamin que, ao contar uma história, inaugura uma nova experiência, perpetuando a tradição, ao contrário da simples evocação ou da experiência do “choque” caracterizadora da cidade moderna. A diferença estabelecida por Benjamin entre *Erfahrung* (a experiência) e *Erlebnis* (a vivência) pode ser interessante na análise destes textos de Réda. Por exemplo, no trecho que citámos, há uma verdadeira inscrição na história e na tradição, não apenas na descrição da rua comercial, mas também na filiação dos produtos e, portanto, por metonímia, dos imigrantes russos e judeus que habitam o lugar. Nos textos de Réda, apercebemo-nos de uma tentativa de reencontrar a dimensão experiencial da cidade através da prática narrativa e, do nosso ponto de vista, esta é uma estratégia (ou “táctica”) que visa sublinhar o peso identitário dos lugares, através da análise dos vestígios que povoam o quotidiano, inscrevendo-os de novo,

através do discurso, na dimensão da verdadeira experiência que se distingue do “choque” ou da pura emoção.

Na verdade, o interesse do narrador centra-se nos objectos e nas situações tangíveis do quotidiano, como podemos deduzir da leitura de um excerto de *Les Ruines de Paris*, que apresenta essencialmente um inventário dos objectos comprados durante um passeio de domingo no “marché aux puces”: “toute sorte de belles et bonnes choses indispensables dont la liste suit, organisée selon l’endroit où elles ont été achetées”:

1° Rue de la Banque, six bouteilles de rouge ordinaire [...] 2° Rue Saint-Honoré, trois paquets de cigarettes [...] 3° Quai Voltaire, trois crayons [...] 4° Rue du Bac, deux cahiers [...] 5° Boulevard Raspail, encore un exemplaire des humbles, terribles et très hautes Leçons de Jacottet et encore un de cet autre chef-d’oeuvre de Cingria. [...] 6° crémierie de la rue de Grenelle [...] 7° Rue du Vieux-Colombier, un tambour de chasseurs à pied (...) 8° Rue de Rennes, un disque de Bud Powell [...] 9° Rue Saint-Placide, une partition de flûte à bec [...] 10° Je suis désolé d’apprendre au lecteur qu’il n’y aura pas de dixièmement pour la dépense. (...) Et ainsi de pompe en pompe j’arrive dans les profondeurs du Quinzième, alors que le soir tombe et avec lui mon extravagance d’acheteur [...]. (Réda 1977 : 65-70)

Seduzido pelo desejo de reunir elementos dispersos segundo uma ordem cronológica, que se impõe pelo movimento do passo, o cronista cria uma nova lógica para estes mesmos objectos ou situações. Ligada a este processo está também a questão da indecisão genológica (*i.e.* entre a poesia e a prosa). Salientemos o que se diz a propósito da compra dos cadernos na *rue du Bac* e a intenção de neles alinhar versos como “on n’écrit plus”, bem como o papel da narrativa que permite organizar os elementos de uma forma descritiva e “ambulante”, sem que o discurso esteja, por isso, dependente da cristalização dos versos e do poema.⁷³ O que colige os objectos comprados é, assim, o acaso da sua aparição aos olhos do narrador. Consequentemente, os discos de jazz

⁷³ É necessário ter em conta que desde a publicação de *La Tourne*, um livro de poemas, Jacques Réda publica *Les Ruines de Paris* e afirma a sua preferência pelo discurso narrativo, em forma de crónica ou poema em prosa, que continua a desenvolver até hoje.

partilham com o vinho tinto a mesma existência ligada ao imprevisto e é no inventário elaborado pelo narrador que eles vão adquirir uma nova vida, uma vida que nasce da partilha da experiência da viagem do *flâneur*. É, portanto, pelo facto de estarem reunidos que eles se “reciclam”, num gesto de síntese e de criatividade.

A leitura de W. Benjamin conduz-nos a uma conclusão semelhante. O conhecimento/ experiência do mundo moderno exige uma forma de contar histórias e de escrever a História que possa alcançar a complexidade dos elementos enunciados. Visto que a modernidade é considerada como um tempo sem memória e de alienação existencial, W. Benjamin, como sabemos, faz uso de novos métodos de análise e de personagens da cena urbana que, de certa forma, encarnam o narrador e o historiador de outrora. Benjamin encontra na figura do *flâneur*, como também Baudelaire evoca a propósito do *chiffonnier*, as promessas de um novo gesto epistemológico capaz de medir a dimensão fragmentária da realidade e recuperar um pouco da “aura perdida” com o desaparecimento de uma interpretação da realidade enquanto um todo homogéneo. Jacques Réda, como podemos constatar, é capaz de contemplar a vida quotidiana, de se debruçar sobre objectos e sobre situações prosaicas e, ao mesmo tempo, dar a compreender o sentido que nelas lateja, como nos objectos do “marché aux puces”, através do *surnoisement* do *XVe arrondissement* ou nos vestígios identitários que assombram as lojas dos subúrbios.

É desta forma que a revalorização da experiência e a perseguição da narratividade introduzem nos seus textos a dimensão temporal da cidade que será tanto mais evidente nos locais abertos à mudança e a uma certa mestiçagem, quanto maior for o movimento e a sobreposição de objectos e situações, como é o caso dos terrenos periféricos e dos subúrbios. O espaço suburbano que Réda percorre desde as *Ruines de Paris*, e que elogia em *Hors les murs*, apresenta-se, assim, como o terreno da criação

por excelência. Tal visão da obra de Réda é igualmente partilhada por Susan Harrow (2004), que apresenta o espaço suburbano como um lugar de criatividade que se insurge contra as normas totalitárias e u-tópicas da cidade massiva e homogênea, embora descentrada e desprovida de um único sentido capaz de gerir o seu funcionamento. Tendo em conta que os centros tradicionais da cidade deixaram de ser locais produtores de sentido, pois já não são habitados, há toda uma política urbana que é posta em causa, pois continua a reger-se por princípios unificadores obsoletos. O interesse pela *banlieue*, associada às ruínas, é assim uma forma de resistência a uma vivência vazia da cidade:

Réda ruins figure the resistance of superseded objects or anachronistic practices to the homogenising encroachments of the new; as metonymy and as metaphor, 'ruines' offer a constant incitement to imaginary construction and forms of hybrid creativity that challenge the levelling doxa of advanced modernity. (Harrow 2004: 165)

Associado a este interesse pelas ruínas, que marcam um espaço de fronteira entre duas realidades temporais, está o espaço dos *terrains vagues*, ou seja, os baldios que frequentemente separam as cidades dos subúrbios. Por um lado, testemunham a existência de um mundo passado no presente e, por outro lado, ficam entre duas realidades espaciais, que demarcam fisicamente essa mesma duplicidade temporal. São estes locais, não subordinados às leis urbanísticas de planeamento da cidade, que acolhem o respigador, o indivíduo que vive das ruínas e dos vestígios abandonados por outros – os restos da sociedade de consumo urbana – e que lhes dá uma nova vida, reutilizando-os permanentemente.

Se já nos referimos no início deste capítulo a uma mudança interpretativa da cidade nos textos Jacques Réda, ela reside, a nosso ver, na especificidade do acto de respigar. Além de *flâneur*, o cronista assume-se como um respigador, visto que a sua obra se alimenta do caos de destroços produzidos pela cidade. Também já sabemos que

o ponto de vista do *flâneur* é fragmentário, ao contrário do ponto de vista tradicional dos urbanistas⁷⁴ que, tradicionalmente, têm uma visão global e panorâmica da cidade. O *flâneur* demora-se nos pormenores que povoam a vida do quotidiano, observando gestos, objectos e lugares que escapam a uma compreensão generalista daquilo a que, normalmente, se associa ao espaço da cidade, sendo por isso também, nas crónicas de Jacques Réda, uma figura à imagem do coleccionador⁷⁵ de vestígios, que desloca o sentido dos objectos para um outro contexto – o da escrita – exaltando a sua singularidade e atribuindo-lhe um novo significado. No entanto, e para retomar ainda a interessante reflexão de Susan Harrow, a figura do coleccionador aqui presente revela uma aproximação menos elitista ao espaço e aos objectos, na medida em que o seu interesse pelo que recolhe não se resume a um desejo de objectos *fetiche* ou de museu:

By aligning himself with street-sweepers and other urban gleaners, Réda distinguishes his low-level, ‘hands-on’, non-elitist approach from the cultivated approach of the aesthetic flâneur whose obsession presupposes a readiness to withdraw things from material circulation, to fetishize or museumize. (Harrow 2004: 192)

⁷⁴ Pelo menos dos praticantes do urbanismo do início do século XX, que se opõem a práticas mais recentes de analisar o mundo urbano. Leia-se o que escreve Ash Amin e Nigel Thrift a este propósito: “Ambitiously, the great American urban theorists of the early twentieth century – Patrick Geddes, Lewis Mumford, Louis Wirth – sought to generalize cities as different stages in history as holistic systems. They tended to see the city as an organism. (...) They wanted to theorize the city as a sociospatial system with its own internal dynamic. (...) In the last fifteen years, urban theory has moved a considerable way towards recognizing the varied and plural nature of urban life. Most of the major contemporary urbanists, including Manuel Castells, David Harvey, Saskia Sassen, Edward Soja, Richard Sennett, Mike Davis and Michael Dear, acknowledge the inadequacy of one positionally one the city. They note the juxtaposition of high-value added activities with new kinds of informed activity, the co-presence of different classes, social groups, ethnicities and cultures (...) and the multiple temporalities and spatialities of different urban livelihoods”. Todavia, é a tradição relativa aos estudos acerca do quotidiano que melhor interpreta estas várias dimensões da cidade. Destacam-se os nomes de Henri Lefebvre e Michel de Certeau: “Underlying this urbanism of the everyday is a sense of the need to grasp a phenomenality that cannot be known through theory or cognition alone.” Os autores apontam o uso de metáforas como a transitividade, os ritmos, ou as pegadas, com vista a dar conta desta dimensão *praticada* da cidade. (Amin e Thrift 2002: 8-9)

⁷⁵ “Je perds maintenant beaucoup de temps à fouiller dans les cartes postales, car je ne suis pas collectionneur, mais j’en reproduis bientôt la posture un peu hystérique [...].” (Réda 1977: 117).

Por isso, o sujeito compara-se ao varredor de ruas que apanha e coleciona restos de vivências passadas. Estando, no entanto, consciente da sua impossibilidade de recolher a totalidade dos objectos abandonados ele elege, consequentemente, como cenário dos seus passeios pela cidade de Paris, os bairros periféricos e suburbanos, visto que é ali que se encontram os verdadeiros documentos da experiência urbana que apenas o gesto de respigar, para além do de conservar ou tecer, permite reutilizar como material poético. Ao conservar ou tecer os fragmentos que compõem a teia urbana, os cronistas lusófonos contribuem para uma concepção construtiva da cidade. O mesmo procura enfatizar Jacques Réda, mas sublinhando o gesto da reutilização e da reciclagem, mesmo dos objectos mais sórdidos, como garrafas velhas, sujidade e lixo que, com o movimento da água, se transformam em “formas vivas”, imagens que se fixam no olhar do cronista:

Des saletés flottent dans le canal au-dessous du pont mobile, avec ses engrenages empâtés de graisse qui n’ont presque plus de dents. On identifie encore aisément une bouteille, mais des formes molles et mortes que le clapotis de l’eau rend vivantes figent le cœur. (Réda 1977 :34)

Num outro dos textos de *Ruines de Paris*, Réda apresenta um manifesto pela preservação dos baldios existentes na cidade e pelos que estão em vias de extinção, dando lugar a novas construções habitacionais ou “sucedâneos de praças ou jardins”⁷⁶. Embora não seja contra o aproveitamento do espaço, o narrador defende a manutenção de alguns destes terrenos abandonados, porque representam locais férteis para a meditação, dado a sua natureza limítrofe: “Car quelque agrément qu’on éprouve quand

⁷⁶ “ Appuyé dans cette attitude pensive à mon guidon, je me propose de créer l’Union pour la Préservation des terrains vagues- L’U.P.T.V. Ce poème (si c’en est un) lui servirait de manifeste ou plutôt de préambule, puisque moi je n’entreprendrai rien, ne pouvant être à la fois dans les rues et dans les bureaux de cette ligue.” (Réda 1977 : 45).

on y rôde, le terrain vague se déploie d'abord, entre ses interstices, comme un plan de méditation" (Réda 1977: 46).

A referência aos *terrains vagues* não é, contudo, exclusiva das crónicas de Réda, ela é feita também por outros autores franceses que tomam a cidade como objecto importante de reflexão: é caso de Julien Gracq, em *La Forme d'une ville* (1985). Para este autor, o *terrain vague* é o espaço da fronteira que convida à imaginação interrompendo a ordem do quotidiano. É identicamente uma área importante na medida em que permite considerar a cidade como fruto de uma experiência pessoal, pois a imagem que Gracq tem da cidade da Nantes provém da sua experiência, enquanto criança, e dos espaços que tiveram um impacto significativo na sua imaginação:

Et le nom de terrain vague, que j'ai d'ailleurs salué, recouvre ici pour moi un désir en même temps qu'une image élue: la confusion qui embrume par places ces lisières des villes en fait des espaces de rêve en même temps que des zones de libre vagabondage. Ces terrains vagues où, si la liberté de parcours nous restait mesurée, rien du moins ne venait contraindre l'imagination, s'appelaient pour moi à Nantes le Petit Port, la Colinière, le parc de Procé. (Gracq 1985: 62-63). Je me suis trouvé par là peut-être plus sensiblement que d'autres à toutes les lisières où le tissu urbain se démaille et s'effiloche, sans pourtant qu'on l'ait tout à fait quitté pour la campagne, et il m'arrive quelquefois de penser, en songeant aux livres que j'ai écrits, que ce goût pour les zones bordières a gagné chez moi par la suite de proche en proche et pris de l'ampleur, jusqu'à ce faire jour, par un jeu d'analogies, dans des domaines inattendus, de tonalité sensiblement plus sombre : de la lisière à la frontière, pour l'imagination, il n'y a qu'un pas. (Gracq 1985 : 42-43)

Não é por acaso que o autor, algumas linhas adiante no mesmo romance, evoca André Breton e a sua experiência *nantaise*. De facto, enquanto locais insubmissos e de mediação, os *terrains vagues*, como outros na cidade – os locais das demolições ou as estações de comboio –, correspondem ao universo fronteiro e sintetizam a sua natureza de espaço de trocas e encontros, que deixam de caber dentro dos centros pré-estabelecidos para esse efeito.

Desta forma, Jacques Réda manifesta o seu interesse pelo território marginal e caótico da *banlieue*, onde se sobrepõem diferentes tempos e diferentes vestígios dos espaços que nela se encontram, dada a sua condição de lugar de fronteira, como temos vindo a ver, sobretudo em *Les Ruines de Paris*. Já em *Hors les murs*, entra claramente no terreno dos arredores parisienses. Por exemplo, em “L’année periférique ...” apresenta uma reunião de poemas e textos em prosa que descrevem vários bairros dos subúrbios. Neste livro a experiência do espaço está claramente associada a uma experiência temporal, como é, aliás, evidente a partir da leitura dos títulos dos textos: “Juin-à-Fontenay-aux-roses”, “Mai à Boulogne”. Um outro aspecto curioso na organização desta obra e que se relaciona com esta questão: o primeiro capítulo, ou primeira secção, “La parallèle de Vaugirard” apresenta várias visões de um bairro. Tal escolha sublinha o nosso argumento de que a cidade apenas existe enquanto prática e interpretação do sujeito que a observa, pois o espaço é dependente da observação do sujeito e das circunstâncias que condicionam essa mesma observação, como a luz, ou a sua ausência, ou até o posicionamento do indivíduo, “le démon variable de l’immobilité,” que acompanha o seu movimento:

Il est évident que le soleil s’arrête et ne bouge plus. Comme au fond de
champs gris sous les tours se reposerait une faneuse,
Sa face rose à travers les branches luit sur les toits de Bercy.
Je tourne entre le milieu du fleuve et le parvis blond de l’église,
je suis comme le démon variable de l’immobilité.
(Réda 1982:12)

Para Réda, são os subúrbios que melhor revelam os mistérios e a essência do espaço urbano, visto que constituem o território onde se manifestam mais nitidamente as sucessivas mudanças e toda a espécie de acumulações de objectos, de tempos, de espaços, bem como de experiências humanas e traços de convivências heterogêneas que

conduzem às questões raciais, como se pode ler num dos textos de *Châteaux des courants d'air*, acerca do quase desaparecimento do comércio tradicional:

Ainsi, en l'espace de quinze ans, l'épicerie parisienne a connu une métamorphose radicale. C'est au point qu'on ne se rend plus chez l'épicier: tout comme on descendait jadis chez l'Auvergnat pour un bidon de mazout, un sac de bûches, on court maintenant pour l'alimentation chez le Tunisien. (Réda 1986: 19)

O comércio dos imigrantes, que habitam estes bairros periféricos da cidade de Paris, substituiu o comércio tradicional e permite, desta forma, a sobrevivência de uma vida quotidiana de bairro, embora assumindo contornos humanos diferentes: “*Ces gens-là*”, como se refere Réda aos imigrantes, ironizando através da marca gráfica em itálico a conotação racista da expressão. Esses são, no fundo, os responsáveis pela conservação de um modo de vida típico da vivência deste espaço: “Ainsi, à travers tant de changements, perdure à Vaugirad une figure humaine de l'épicerie” (Réda 1986: 21). É a diversidade humana, associada a uma coabitação entre elementos do presente e do passado, do que é próprio da vida da grande metrópole e do que se aproxima mais de uma prática de vivência bairrista, que atrai Réda. Esta é uma visão também partilhada por Michel Sheringham, que destaca a noção de comunidade nos textos do autor:

But it would be wrong to suggest that Réda's work is exclusively focused on the isolated individual. Indeed, as we have seen, the emphasis on escape from self into anonymity points to a shared, generic dimension of experience, where lives are no longer strictly demarcated by the context of a specific curriculum vitae, but participate in a commonality [...]. (Sheringham 1992: 77)

Os elementos dispersos, que se acumulam nesta espécie de *terrain vague*, atestam a natureza heterogénea da cidade e abrem caminho a experiências marginais e à manifestação de vozes subversivas que irrompem na rede geográfica da cidade, “ [que

l'] on ne songe pas d'abord à [...] découvrir", o que vai ao encontro do que argumenta Michel de Certeau, em *L'Invention du quotidien*, ao desmistificar o carácter homogéneo da cidade moderna:

Ces vieilleries qui semblaient dormir, maisons défigurées, usines désaffectées, débris d'histoires naufragées, elles dressent encore aujourd'hui les ruines d'une ville inconnue, étrangère. Elles font irruption dans la ville moderniste, massive, homogène, comme les lapsus d'un langage insu, peut-être inconscient. Elles surprennent. (De Certeau 2004: 90)

A “irruption” das “vieilleries” do passado, às quais Réda acrescenta os objectos ou espaços desafectados do quotidiano, torna evidente que, subjacendo ao reconhecimento da cidade enquanto realidade fragmentada, está um princípio revolucionário e subversivo. Mais uma vez se verifica que a cidade não é a materialização dos planos dos arquitectos e dos urbanistas, visto que, como temos vindo a analisar, existe para além de quaisquer indicações topográficas. Nesse sentido, é importante centrarmos a nossa atenção, não apenas no estudo dos temas e motivos explorados por Réda com vista a dar conta desta dimensão *praticada* da cidade, mas também no que respeita as tácticas textuais que acompanham a actividade de respigar.

O gesto de respigar, cuja imagem foi celebrizada pelo pintor naturalista Jean-François Millet (*Des glaneuses*, 1857), é tradicionalmente associado à vida no campo, caracterizando-se pelo aproveitamento dos restos das colheitas abandonados nos campos ou pela recolha de alimentos impróprios para comercializar pelos agricultores. Esta actividade traduz, por um lado, a pobreza e as difíceis condições de subsistência no universo rural, mas evidencia uma outra forma de viver baseada na reutilização dos restos da sociedade de consumo. Se a actividade de respigar esteve desde sempre ligada ao mundo agrícola, no presente é sobretudo visível no meio urbano de uma maneira

mais ou menos instituída com a presença dos *marchés aux puces*, embora seja também observada como costume individual sujeito às leis do acaso e da ocasião. Dos bens alimentares rejeitados pelas superfícies comerciais à recolha de objectos abandonados na rua, esta prática de respigar caracteriza não só uma certa indigência social e marginal, mas também um verdadeiro modo de vida, como mostra a cineasta Agnès Varda, no seu documentário *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000). Este filme visa explorar uma actividade quotidiana frequentemente escondida e clandestina. A narração do documentário é assumida explicitamente pela própria realizadora que se filma a si mesma, enquanto a sua imagem é, em simultâneo, captada por outros operadores de câmara. Ela identifica-se com os respigadores e com a vida daqueles que procura observar, como o próprio título do documentário enuncia e também tendo em conta a forma como procede à montagem das cenas capturadas. Lembremo-nos de como Varda, através de uma pequena câmara pessoal, parte em busca dos indivíduos que sobrevivem ainda através dessa actividade milenar, sendo grande parte do seu filme representativo de uma viagem, com planos de estradas e do próprio automóvel em que viaja. Numa sequência aparentemente desordenada, como uma respigadora *en herbe*, recolhe testemunhos orais, ou simplesmente visuais, dos respigadores sobreviventes do século XXI, contrapondo aos respigadores de batatas, legumes e cereais, os “coleccionadores” da cidade que, por vias da necessidade ou simples prazer, encontram nas ruas os alimentos ou objectos que sustentam as suas vidas. Sempre com o quadro de Millet como pano de fundo, Agnès Varda procura inscrever-se numa tradição secular, transformando-a num gesto epistemológico. Isto é, centrando-se na actividade em si, ela não deixa de elaborar um discurso meta-reflexivo e poético sobre a arte de respigar, não só através da voz *off* (a sua) que acompanha as imagens, mas dando voz às personagens do seu filme. Duas das cenas mais emblemáticas do documentário ilustram bem este

propósito: a primeira corresponde ao percurso na auto-estrada, em que a narradora/realizadora é filmada a captar os camiões que passam, enquadrando as imagens com a sua mão, como se de uma lente se tratasse, transpondo o gesto de coleccionar e respigar para o universo da narração cinematográfica; a segunda, e talvez a que melhor identifica o filme pelo seu carácter poético, é a imagem da colecção de batatas disformes, impróprias para venda, que vai frequentemente surgindo no filme. Assim, para além de mostrar os camponeses ou os respigadores urbanos, a narradora evidencia o gesto da arte de respigar.

Concluindo com cenas urbanas, o documentário deixa transparecer a ideia de que esta é uma acção que pode servir de combate a políticas de comércio desmesuradas, chamando a atenção para a sobreprodução de bens e, sobretudo, para o gesto da reciclagem de objectos e materiais. Evidentemente, neste cruzamento entre narração e realização do filme, Varda exhibe a sua imagem não só de realizadora do filme, mas de alguém que se identifica com este processo. Podemos, inclusivamente, observar uma certa tendência autobiográfica que, aliás, está presente em muitos dos seus filmes, nomeadamente no mais recente, *Les Plages d'Agnès* (2008).

Este breve excurso serve-nos não apenas para dar conta de uma outra abordagem da “glanerie”, mas também para ilustrar e compreender melhor a presença da personagens dos respigadores nos textos de Réda, na medida em que, provenientes de sistemas semióticos diferentes, há várias afinidades entre os dois. Em primeiro lugar, dedicam-se ambos à mesma actividade e, em segundo lugar, porque o discurso do autor francês constitui também um exercício meta-reflexivo, não apenas relativamente à ao gesto de respigar, mas também devido ao género textual escolhido – o poema em prosa ou a crónica. Os textos breves de Réda, que oscilam entre estas duas formas, associam-se à linguagem do documentário, explorada por Agnès Varda, onde as dimensões

temporal e testemunhal desempenham um papel importante, a par da sua vertente experimental e actuante, na medida em que o seu filme (como os textos de Réda) constitui o próprio acto de respigar, ou seja, de interpretar o espaço que é apercebido de forma fragmentada.

A actividade de *glaner* é várias vezes evocada por Réda; contudo, é em *Les Ruines de Paris* que dedica um texto à personagem do respigador, com o qual se compara. Em “Avançant comme deux glaneurs...” (Réda 1977: 18-19), o narrador, através da transposição da sua experiência deambulatória pelas ruas para os seus textos, faz renascer objectos e situações marginais e insólitas:

Avançant comme deux glaneurs dans ces ruines aplaties de la rue de Belleville, nous ne cherchons rien, puis nous ramassons n'importe quoi, enfin des châssis de fenêtres bien inutilisables mais presque intacts. [...] On voudrait tout sauver, mais ce ne serait que provisoire au fond de nos caves, et encore plus navrant. (Réda 1977: 18-19)

A nostalgia pelos vestígios a que se refere Jacques Réda no excerto de *Le Citadin*, citado no início desta parte, surge, portanto, na sequência da sua reflexão sobre as práticas de “salvar” os objectos da grande “déchéterie” que é a cidade. As ruínas “aplaties”, inertes e sem valor são reactivadas pelo olhar do narrador e mesmo pelo acto de recuperação de objectos que ele partilha com um seu confrade da arte de respigar. Este gesto está dependente de uma predisposição ao acaso e de uma disponibilidade mental (e física): “Nous ramassons n'importe quoi”. Não é o valor utilitário dos objectos que interessa, é antes o seu valor testemunhal, emocional, de vivência do passado e de matéria poética. Nesta corrida convivial (com “concorrentes”) aos desperdícios, há respigadores que agem pela curiosidade ou pela necessidade. Quanto ao narrador, o seu interesse fixa-se nos postais e nas ilustrações antigas, mas, como refere, qualquer tentativa de salvação de objectos se revela provisória e,

sobretudo, ainda mais entristecedora se estes encontrarem novo lugar num sótão ou arrecadação. Da impossibilidade de recolher todos os objectos conclui, de uma forma consolatória: “Du reste, on ne distinguera plus rien de ce naufrage dans cinq minutes.”

O que no fundo se destaca é o acto de respigar como metáfora de uma apreensão ou apropriação do universo urbano que, à imagem deste amontoado de ruínas, constitui uma sobreposição de parcelas potencialmente interpretáveis. Esta apropriação não passa, contudo, pela posse dos objectos ou do território. Muito pelo contrário, ela nasce da sua contemplação e interpretação, em que indivíduo e paisagem convivem sem que um dos elementos se sobreponha ao outro. Trata-se, como desenvolveu Marie Joqueviel-Bourjea numa tese de doutoramento sobre o autor, de uma “dépossession heureuse.” (Bourjea 2005)

4.3. Demolições, ruínas e estações ferroviárias

O interesse de Jacques Réda pelo quotidiano e pelo funcionamento da teia urbana que percorre na cidade de Paris baseia-se no facto de ser no presente que é permitido ao homem descobrir e construir a sua relação com o mundo. É desta consciência que nasce o culto do efémero e do transitório, inaugurada por Baudelaire no final do século XIX e desenvolvida principalmente pelo movimento surrealista que adopta o cenário urbano como campo das experiências essenciais à definição de uma “mitologia do quotidiano” (Aragon 2002). Em *Ruines de Paris*, Jacques Réda mistura-

se com a paisagem, penetra-a e habita-a, à medida que deambula pelo seu espaço, como analisámos a propósito da personagem do respigador. Este processo de apropriação da cidade sugere a presença, na sua obra, de uma herança surrealista, nomeadamente, na manifestação de um cenário nocturno, também já evocado a propósito do poema “By night”, que surge como uma possibilidade de integração no espaço em que circula e que permite ao cronista passar de mero espectador a participante dos segredos quotidianos da cidade. Os primeiros textos deste livro, nomeadamente “Le pied furtif de l’hérétique,” descrevem passeios nocturnos que, de facto, propiciam esta comunhão com o espaço, na medida em que tornam menos nítidas as fronteiras entre o que é visível e o que se esconde atrás das aparências: “Et sans doute c’est l’indécision du soir qui m’ouvre cette étendue, toujours pourtant mêlée aux pierres et aux fracas de Paris.” (Réda 1977 : 10). A “indecisão da noite”, misturando elementos fantasmagóricos e reais, transforma-se depressa numa obsessão que coage o espectador a passar para a posição de actor no teatro da cidade:

Car il arrive qu’une obsession de transmutation urgente nous possède: à force de le contempler, passer du côté du spectacle, entrer dans la substance aveugle qui sait, qui resplendit. (Réda 1977:10)

Na procura da “substance aveugle”, referida neste texto, é evocado um universo inacessível, através de uma observação limitada aos contornos físicos do espaço. Na verdade, já vimos no ponto 4.2. que a cidade é também constituída pela aparência e pelas fachadas falsas e imaginárias, que convocam uma divagação onírica no que diz respeito à configuração do *XVe arrondissement*. O reconhecimento da indecisão nocturna e da presença de uma “substância cega”, que latejam nas ruas de *Ruines de Paris*, levam-nos à evocação do universo surrealista, presente em obras como *Nadja*, de André Breton ou, sobretudo, *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon. Nestes romances, o sujeito deixa-

se transportar pelas *rêveries* a que, particularmente, a noite urbana convida. Nestas duas obras, como em *Les Ruines de Paris*, é a partir do real e do concreto que surge a dimensão onírica reveladora dos segredos de uma cidade marginal, onde o corpo do transeunte se funde com a paisagem: “Le désespoir n’existe pas pour un homme qui marche, à condition vraiment qu’il marche, et ne se retourne pas sans arrêt [...]” (Réda 1977:14). O acto de caminhar é, simultaneamente, libertador e propiciador de uma fusão com o espaço, um pouco à imagem do “andar-em-mim”, que analisámos a propósito de uma crónica de Drummond de Andrade, no capítulo 2. Recordemos que, em *Le Paysan de Paris*, à semelhança das crónicas “baladeuses” de Réda, que o levam ao encontro dos objectos e locais insólitos da cidade, Aragon apresenta um narrador que deambula pela *Passage de L’Opéra* até ao *Parc des Buttes-Chaumont*, dois locais que, embora muito diferentes, são propícios ao encontro do “maravilhoso quotidiano”, a matéria sobre a qual trabalha o surrealismo. Para Aragon, a cidade é um espaço privilegiado, sendo o lugar onde melhor se manifesta esta nova “religião”, mais próxima da vida real: “On n’adore plus aujourd’hui les dieux dans les hauteurs” (Aragon 2002:19). A cidade é um território dominado por imagens múltiplas e variadas que convidam ao sonho, estado que, segundo os surrealistas, dá acesso ao verdadeiro conhecimento da realidade. Em *Le Paysan de Paris*, a *Passage de l’Opéra* é um local que, em relação a este aspecto, é particularmente significativo, visto que está à beira da destruição, devido às obras de reconstrução do *Boulevard Haussman*. O narrador tem a necessidade de contar o que vê, de revelar os mitos modernos e o seu espaço ameaçado. Os estabelecimentos da *Passage* tornam-se assim verdadeiros “santuários do culto do efémero” (Aragon 2002: 21). O narrador, que se deixa guiar pelo acaso, acaba por se perder, esmagado pela pluralidade de imagens e pelo peso da realidade. A sua identidade parece dissolver-se

num espaço que se lhe sobrepõe: “Je suis à la roulette de mon corps et je joue sur le rouge” (Aragon 2002 : 109).

A digressão que fizemos até alguns dos aspectos centrais de *Le Paysan de Paris* permite-nos ilustrar a reflexão de Jacques Réda sobre a fantasmagoria da cidade que, desta vez, não se relaciona com o valor comercial da mercadoria, como sugere Walter Benjamin em *Paris, capitale du XIXe siècle*, mas com os sujeitos e objectos que povoam as ruas: “Ces fântomes devraient m’effrayer au moment où je les traverse, si je n’étais – moi qui n’a pas d’horaire en tête et qui sors de la route – au fond plus irréel et peut-être plus effrayant qu’eux” (Réda 1977: 13). O cronista que, velado pelas sombras da noite, se imagina também metamorfoseado em fantasma, questiona-se, no texto seguinte, “Sans bruit et presque sans paroles”, sobre o que está oculto, mas sabe que o mistério é inalienável à vida da cidade, assim como as associações inesperadas, os jogos e atitudes quotidianas: as canções das crianças ou os segredos da linguagem e da poesia:

Et ce motif arrivant du fond des ages serait transmis, d’autres gamines de sept ans avec leur frénésie austère de bacchantes, leur autorité de prêtresses, maintiendraient la célébration du vieux Pan sur les trottoirs de Paris. (Réda 1977 :23)

Enunciando a questão da tradição ligada à história cultural da cidade, Jacques Réda capta nos gestos quotidianos a sua dimensão mítica que celebra a presença do Outro, do estrangeiro que preside à formação da própria existência urbana, propiciadora de múltiplos encontros e interpretações. Já o vimos a propósito de outras figuras e de espaços marginais, mas agora interessa-nos destacar a sua dimensão ritual. Saliente-se a alusão a Diónisos, através da referência ao “frénésie austère de bacchantes” das raparigas que cantam o deus estrangeiro associado à renovação, à diversidade e à

alteridade e que tem o poder de instaurar a desordem e corromper o poder instituído na cidade, como acontece em *As Bacantes*, de Eurípides. A manifestação do estranho, “*arrivant du fond des ages*,” inscreve a cidade na tradição, ao mesmo tempo que lhe confere uma aura de marginalidade, provocando a interrupção de uma dimensão homogênea do espaço, quando é observado como uma realidade apenas espacial e geográfica, como bem nota Richard Lehan:

Such diversity led inevitably to the “Other” – an urban element, usually a minority, deemed “outside” the community. But in mythic-symbolic terms, an embodiment of the Other is the mysterious stranger – the Dionysus figure in the early city, the mysterious man from nowhere, who disrupts the city from within. (Lehan 1998: 8)

É nesta medida que consideramos pertinente olhar a cidade, não só na obra de Réda, mas nesta tese em geral, visto que é resultado das práticas dos cidadãos e não dos planos de arquitectos e urbanistas, muitas vezes alheios ao uso que vai ser feito do espaço, através da sua dimensão temporal. A temporalidade, que atravessa as crónicas que temos vindo a analisar, dá conta destes movimentos interpretativos e da permanente intertextualidade e diálogo que é estabelecido entre os habitantes da cidade e a sua dimensão mítica, simbólica e histórica. É também neste sentido que nos referimos a uma poética das ruínas e dos fragmentos, recuperados a partir dos três gestos epistemológicos a que nos temos vindo a referir, enquanto símbolo máximo da experiência urbana. São traços e vestígios de realidades diferentes que constantemente se intersectam, sendo elementos de mediação entre o indivíduo e o espaço, entre vários espaços ou mesmo várias temporalidades. Réda é o respigador que reúne os restos de experiências alheias, realizando desse modo a sua própria experiência, carregada, por isso, de uma necessidade de alteridade, aspecto que encontramos também em Maria Judite de Carvalho. O *flâneur* é um *guetteur*: o poeta e o texto poético são depositários

das experiências dos outros. Por sua vez, o texto, porque as regista, fá-las existir : “Et cet instant qu’elle vit, c’est étrange de penser que j’en deviens l’unique dépositaire ” (Réda 1997 : 69). Os objectos e as situações recuperadas podem fazer com que diferentes indivíduos se encontrem e, por isso, possibilitam a partilha de conhecimento, a troca de experiências e são, por conseguinte, elementos de mediação. O que é válido para os objectos é também válido para os elementos constituintes do próprio espaço urbano, desde os gestos das pessoas até aos nomes das ruas em que elas circulam. Todo o espaço envolvente propicia o encontro com a alteridade, seja ela temporal, poética ou interpessoal.

Para além de elemento comunicante e mediador, a cidade é um lugar de síntese. É um cosmos fechado sobre si próprio e auto-reflexivo, como demonstrámos ao longo do primeiro capítulo. Na sequência desta constatação, consideramos que os textos de Jacques Réda mostram que, por detrás do que é aparentemente heteróclito, existe uma significação ou significações, sempre múltiplas e variadas. Como um texto ou como uma teia que conduz em diferentes direcções, consoante o posicionamento do sujeito interpretante, a cidade é o espaço da constante renovação, consagrada aos segredos de Díónisos, o deus estrangeiro que representa o Outro, o desconhecido que propiciará a renovação desejada.

Dentro da cidade cabem outras cidades, outros textos e outros autores. O espaço urbano está construído em camadas e conhecê-lo implica uma consciência “arqueológica” por parte do *flâneur*, ao mesmo tempo que exige uma atitude de humildade e despersonalização, protagonizada pelo sujeito que regista o material geográfico e antropológico recolhido: “Je tiens la mélodie puisque je me pénétre des paroles: elles me les chantent bien complaisamment de nouveau. Je les note sur un bout d’enveloppe et m’en vais en ayant remerciée” (Réda 1977 :22).

A contemplação dos vestígios linguísticos de outros tempos, dos objectos e dos restos de outras vivências constitui, para Jacques Réda, a verdadeira natureza do cidadão. Descobrir é tão importante como reconhecer aquilo que já existe, mas que só o respigador mais sábio e experiente sabe valorizar :

J'aime donc reconnaître aussi, dans quelque lieu
Que ce soit, la trace indécise ou nette qu'ont laissée avant moi des
passants visités par le dieu
Farouche qui parfois guide ma traversée,
À mesure effaçant mes empreintes. Bonjour, adieu.
(Réda 1990: 11).

O desejo de fusão do indivíduo com a cidade, através do reconhecimento da sua dimensão mística, da “trace” dos homens que lhe antecederam e do “dieu farouche”, revela também uma vontade de habitar o espaço, no sentido primordial a que se refere Heidegger, através da figura do *quadripart* que reúne os deuses, o céu, a terra e os mortais, numa harmonia que propicia a habitação (Heidegger 2008a: 179). Habitando-o, o homem constrói relações com o espaço, partilha a sua existência com o mundo, estabelece condições para a manifestação plena de todas as coisas em harmonia. Habitar implica, portanto, liberdade, isto é, uma apropriação espacial que não exige a posse do espaço, nem um registo muito pronunciado da passagem do indivíduo pelo mundo, resumido no princípio “Bonjour, adieu”. Da mesma forma, as construções que nascem de uma habitação – os objectos construídos, como a casa –, permitem a manifestação livre de todos os elementos que concorrem para a sua realização. Mircea Eliade (Eliade 1965: 28) afirma, por sua vez, que, ao habitar, o homem funda o seu “cosmos”, por oposição ao “caos”, que é o espaço exterior não habitado. Em certa medida vai ao encontro do que Heidegger enuncia quando se refere à habitação

enquanto “arrumação protectora”⁷⁷, criando condições para o homem ser no mundo. E esta é uma outra questão importante que percorre os textos de Jacques Réda e que analisaremos, partindo da análise das suas reflexões acerca das demolições de edifícios e da destruição das ruas. Este tema recorrente nos três autores que estudamos, para além de afectar a vidas das comunidades que habitam determinados bairros, implica uma mudança de fisionomia, uma mudança topográfica da cidade. Num dos seus textos, Jacques Réda descreve uma multidão que espera pela sua vez de assinar uma petição contra a construção de uma auto-estrada que passaria junto ao seu bairro:

[...] une foule de piétons peu causants, qui flânent (ont du reste l’air en flanelle) et s’attardent en longs attroupements: on signe la pétition contre le projet d’une autoroute qui, sur ce vieux quartier sombre et pauvre mais doucement replié sur soi, sur les gens qui l’habitent, s’abattraît en travers comme une grande matraque de béton. (Réda 1977: 43)

As demolições implicam uma mudança topográfica na cidade e são muitas vezes associadas a momentos de crise da habitação do espaço. Se em Réda constituem um *topos* de destaque, tal como em Aragon, também Baudelaire havia já referido a revolução urbana protagonizada por Haussmann, em meados do século XIX, a este propósito, nomeadamente no poema “Le Cygne” de *Les Fleurs du mal*, citado em epígrafe. Estes momentos de mudança registados na cidade sublinham a erupção da essência do quotidiano e fazem sobressair a condição efémera da vida e do espaço. As demolições simbolizam a mutação urbana e, ao mesmo tempo, traduzem a degradação da relação do cidadão com a cidade. O acontecimento referido no texto de Réda – a construção de uma auto-estrada numa zona residencial –, mostra como o espaço está carregado de conotações afectivas, e como este preserva memórias que o fazem ganhar a categoria de espaço habitado. Desta forma, a iminência das destruições constitui um

⁷⁷ Heidegger refere-se a *bauen* não apenas como construção no sentido de edificação, mas também no sentido de protecção (Heidegger 2008a: 173).

momento de reflexão acerca da frágil e precária dimensão da vida quotidiana e da progressiva transformação da cidade num lugar “não relacional”, ou seja, “não identitário”, para usar as palavras de Marc Augé.

No texto “ Quelqu’un qui encore d’assez loin nous regarde en souriant...” (Réda 1998:106-109), Jacques Réda refere-se à ausência de indivíduos num espaço aparentemente civilizado, bem como à demolição das ruínas de edifícios que perderam a sua dimensão utilitária. Às demolições sucedem-se muitas vezes construções de contornos babélicos, edifícios utilitários que, logo que deixam de cumprir as suas funções, são remodelados com vista a constituírem “espaços” para banquetes ou escritórios. Réda coloca a questão: demolir ou não demolir os edifícios em ruínas? Responde negativamente à demolição e ao mesmo tempo à transformação dos espaços, num gesto de irreverência poética:

Mon avis est qu’on peut alors les laisser tomber doucement en ruine.
Mais qui s’occupe de mon avis ? Alors je fais comme tout le monde :
j’approuve qu’au lieu de les démolir on transforme les usines en théâtre,
les gares en musées, les entrepôts en centres culturels. Mais on se trompe.
Le théâtre et le musée abolissent la survie proprement poétique
à laquelle avaient droit ces bâtiments désaffectés. (Réda 1998: 106)

O facto de os edifícios não terem uso é, a seu ver, o que lhes confere uma “survie poétique”, na medida em que constituem objectos românticos evocadores de aventura e descoberta, interrompendo a homogeneidade da paisagem urbana contemporânea, repetitiva e utilitária: “Ils auraient entamé une nouvelle carrière, dans la noblesse amèrement grandiose du décrepit, sous l’étroite des forts végétaux courbant leurs murs et crevant leurs toitures” (Réda 1998: 107).

A demolição aparece, pois, como símbolo do efémero e da mutação urbana, bem como um factor desagregador que perturba uma determinada relação com o espaço. Os

edifícios em demolição são espaços que encerram memórias de pessoas, memórias da infância, memórias de certas vivências dos lugares. São, por isso, motivos de reflexão sobre a dimensão da vida urbana e sobre o seu frágil e precário equilíbrio. Ao mesmo tempo, as demolições de edifícios atestam uma dimensão arqueológica da cidade, construída sobre sucessivas camadas espaciais que complexificam o seu significado. Da mesma forma, as viagens dentro da cidade e as mudanças de habitação⁷⁸, que o poeta regista, contribuem para esta concepção mutável do tecido urbano. Os passeios na cidade são sempre viagens e, por isso, o espaço urbano desenvolve-se em torno de estações e auto-estradas, que o ligam com o resto da paisagem. Contudo, dentro da própria cidade pode experienciar-se também este sentimento de partida e de chegada, que Jacques Réda procura testemunhar, demorando-se a contemplar os locais de passagem, como as estações de comboio, por exemplo, como se fosse o único e último espectador dos segredos da cidade.

Vejamos, seguidamente, como o interesse pelas estações de comboio é manifestado em diversos textos do autor. Este espaço percorre obsessivamente a sua obra, simbolizando o lugar por excelência de todos os cruzamentos possíveis : as viagens, os movimentos dos indivíduos que partem e que chegam. É um lugar de intersecções, que reúne toda a imensidão da cidade, que o sujeito elege como lugar de culto do quotidiano :

Qu'est-ce que j'attends? Un jour je le saurai peut-être, mais pour le moment rien de spécial. J'attends car il est agréable de prendre pour lieu de villégiature (villégiature d'une heure ou deux) un endroit d'habitude réduit à sa fonction de passage, et en quelque sorte annulée – dans l'acte d'arriver ou de partir – par tous ces gens distraits et se projetant déjà du front ou de la mâchoire vers leurs desseins. (Réda 1977: 98)

⁷⁸ “ On distingue parfois un énorme camion de déménagement qui passe, comme pour nous rappeler que le temps et d'autres espaces liés à lui existent, mais c'est quand même, vu du haut de la terrasse, un camion de rien du tout ” (Réda 1990 :189).

Jacques Réda impõe resistência à homogeneização da cidade, que se manifesta neste texto na atitude de espera do inesperado, de “rien de spécial”, num local marcado pelo movimento e pela passagem, desconstruindo, pela “villégiature”, a função utilitária associada a este espaço da estação ferroviária. Réda procura, assim, celebrar o que é vulgar no quotidiano, elevando-o à categoria de extraordinário. O reconhecimento do carácter heterogéneo da cidade, através de atitudes inesperadas, como a de esperar nada ou ninguém num lugar de passagem, confere a este lugar uma dimensão mítica e fantástica, na medida em que esta possibilita e convida ao sonho e à descoberta de outras realidades, para lá das que se apresentam na materialidade dos edifícios e construções urbanas, como sublinha Susan Harrow: “as metonymy and as metaphor, ‘ruines’, offer a constant incitement to imaginary construction and form of hybrid creativity that challenges the levelling doxa of advanced modernity” (Harrow 2004: 165). A síntese do heterogéneo, a que acima nos referimos, tem a ver também com esta resistência à materialidade da cidade, pois implica um desejo de renovação e reconstrução que está, de facto, presente na obra de Jacques Réda, não só pelas suas escolhas temáticas, como pelas suas estratégias textuais, como veremos mais adiante.

Viagens e deambulações tornam-se movimentos de interpretação, da mesma forma que comboios e estações se identificam com eixos da rede urbana. É por este motivo que Jacques Réda assume a sua predilecção por estes locais de circulação em vários dos seus livros, mas, especialmente, em *Châteaux des courants d’air*. A estação de caminhos-de-ferro resume a comunicação e a infinidade de cruzamentos que compõem o quotidiano citadino. Este é o lugar das intersecções que reúne todos os passos dos transeuntes urbanos e, por isso, se torna um lugar mítico para o *flâneur*: “Alors ce temple des courants d’air devenait l’ultime répit avant le gouffre de la ville, le

médiateur labyrinthique entre deux états d'âme précaires au bout d'un long parcours” (Réda 1986: 102).

Este local, assim como o próprio comboio, é para Réda o símbolo do religioso e do colectivo. A estação simboliza a entrada na cidade e, ao mesmo tempo, a separação entre duas realidades, ou “dois estados de alma”, mediadas por um ritual. Pierre Sansot, na sua *Poétique de la ville*, dedica um capítulo à análise do poder simbólico deste lugar e na sua importância para definir os limites da cidade:

Sans ces passages solennels qui valent mieux que la réalité à laquelle ils introduisent, la ville en quelque sorte disparaît puisque nous n'avons jamais à franchir le seuil qui nous assure que nous venons de pénétrer en elles. (Sansot 1996: 81)

Segundo Réda, as estações de comboios perderam o seu poder iniciático, para passarem a significar um “mediateur labyrinthique”, permitindo correspondências ferroviárias na cidade moderna através de um trânsito silencioso, ao contrário do que acontecia no início do século XIX, em que o barulho do vapor e do aço dos comboios pautava a entrada no domínio urbano: “On va d'un bout à l'autre et on recommence, et il n'y a rien, rien d'autre que l'extase de cette rotation entre piliers colonisés par la reclame, et les machines prétendues automatiques qui ont remplacé les guichets” (Réda 1986:114). No limite fronteiriço, a estação passa a ser o “espaço entre” pós-moderno. A fronteira deixa de significar separação, passando a ser palco de encontros, logo, espaço de mediação, ganhando contornos simbólicos de outra ordem e concorrendo também para uma poética da cidade, que Jacques Réda constrói em torno da ideia de comunicação. O *ex libris* desta estação da época da revolução industrial e urbana é a *gare d'Orsay*, um espaço de suspensão temporal, onde se evoca a antiga mitologia da viagem de comboio e, ao mesmo tempo, o seu novo estatuto de lugar de correspondências. A transformação

desta estação em museu, que acolhe principalmente obras de arte moderna, é a celebração desta mudança:

Elle va enfin devenir le musée du XIXe siècle, et rien n'est plus heureux que cette destinée: un musée est aussi, pour les oeuvres, un terminus, - et pour l'imaginaire – un point de correspondances et de nouveaux départs silencieux. (Réda 1986: 122)

As estações, sendo ao mesmo tempo um lugar de correspondências e de ligações, deslocalizam sucessivamente possíveis centros urbanos, o que se verifica ser uma das outras particularidades da percepção da cidade do narrador, cuja predilecção pelos lugares de fronteira, como temos vindo a observar, é manifesta. Ruínas e fragmentos são fronteiras temporais, tal como as redes de metropolitano e caminho-de-ferro que delineiam a cidade moderna. Vejamos em seguida como se materializa a fronteira nas escolhas poéticas e discursivas do autor francês.

4.4. Escrever a cidade na fronteira

Depois do lançamento de três volumes de poesia no início dos anos 50, Jacques Réda introduziu um novo discurso, que se caracteriza pela alternância entre poesia e prosa. A partir do momento em que a cidade e a vida quotidiana se tornam motivos de especial interesse para o autor, esta evolução literária, sobretudo a partir do volume *La Tourne* (1975), parece ser devedora do seu desejo de melhor descrever a experiência urbana e o seu carácter heteróclito.

Como já vimos, Jacques Réda é herdeiro de uma tradição literária específica, em que Charles Baudelaire se apresenta como figura tutelar. A publicação do *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, em 1864, e o desenvolvimento de temas urbanos pelos surrealistas, nomeadamente por André Breton e Louis Aragon, abriram caminho para uma nova concepção do espaço urbano na literatura e, conseqüentemente, da sua representação.

Desde o século XIX até ao trabalho recente de Jacques Réda, é possível identificar uma nova forma de interpretar a cidade. Ao contrário do que era frequente na literatura naturalista e realista, e em autores como Balzac ou Maupassant, por exemplo, para quem a cidade se afigurava como um importante *topos*, com o advento da modernidade, o espaço urbano deixa de ser observado apenas como um cenário da ascensão de um herói ou como um palco de lutas sociais e políticas, mas ganha a importância de uma personagem principal⁷⁹. Trata-se da distinção proposta por Reckert, enunciada no primeiro capítulo desta tese, entre, por exemplo, o *Bildungsroman* e os textos que tomam a cidade como tema meta-reflexivo, ou o que Richard Lehan chama de “the inward turn” (Lehan 1998: 71-82). A cidade deixa de ter um efeito meramente decorativo no evoluir de uma narrativa, para passar a ser ela a própria narrativa. Desde os “tableaux parisiens” de Baudelaire ou “The man of the crowd” (1840), de Edgar Allan Poe, que a cidade deixou de ser observada apenas como um conceito geográfico para se afirmar como uma realidade, sobretudo, temporal. A cidade é o espaço da perpétua metamorfose, onde edifícios, ruas e pessoas se alteram continuamente, contribuindo para a acumulação de diferentes experiências e para a infinitude de possibilidades e de encontros que nela podem ter lugar.

⁷⁹ “Baudelaire in the crowd embodies the artist in the city, the move from an objective to a subjective view of the city – the move, that is, from naturalism to modernism.” (Lehan 1998: 73)

Desta forma, um dos aspectos mais significativos da cidade moderna é a sua temporalidade, que implica um entendimento do espaço como uma sobreposição de práticas e de fragmentos materiais e textuais. O espaço urbano é construído sobre sucessivas camadas de conhecimento e história, a par dos elementos materiais que constituem as ruínas e destroços dos velhos edifícios. Assim, compreender a cidade implica uma consciência, por assim dizer, arqueológica e, ao mesmo tempo, exige uma atitude de humildade e despersonalização por parte do sujeito que deseja imergir na cidade, e tornar-se mais um dos seus elementos constitutivos. Para Jacques Réda, ser cidadão (“citadin”), habitante da cidade, implica sucessivos movimentos interpretativos, o que quer dizer, neste contexto, ser capaz de coligir vários objectos, situações e vestígios linguísticos, com vista a uma síntese do heterogéneo, isto é, a uma experiência consciente da realidade urbana.

Desde Baudelaire, Paris, como a Lisboa de Cesário Verde, ou Londres de Edgar Allan Poe, deixou de ser considerada apenas como palco ou cenário para lutas individuais e colectivas, relativamente a organizações sociais ou políticas. Com o devir do modernismo, os antigos géneros poéticos mostram-se insuficientes para descrever esta descoberta da dimensão mítica na vida quotidiana. O poema em prosa (Bernard 1959), já trabalhado anteriormente por alguns autores franceses, como Aloysius Bertrand, que publica em 1842 *Gaspard la Nuit*, considerado como fundador do género em França, mas grandemente conhecido dado o sucesso de *Spleen de Paris* de Baudelaire, viria permitir a manifestação e interpretação das vozes fragmentadas que se escondem nas ruas da cidade moderna. Mas poderemos falar de poemas em prosa quando nos referirmos a estes textos de Jacques Réda? Será que esta definição genológica é suficientemente precisa para descrever a instância temporal da cidade a que nos temos vindo a referir? É evidente que o poema em prosa permite ao mesmo

tempo a acumulação de estratégias narrativas e, através da sua natureza poética, a capacidade de cristalização, mas pensamos que, no caso de Réda e da sua atitude epistemológica em relação à prática da cidade, a designação de crónicas urbanas se mostra mais apropriada e pertinente.

Em primeiro lugar, existem vários textos do *corpus* que seleccionámos que não podem ser designados como poemas em prosa. Por vezes encontramos poemas, outras vezes somos confrontados com textos em prosa que poderíamos classificar como pequenos contos, ou simples anedotas, apontamentos de uma experiência quotidiana. Todavia, e muito frequentemente, Jacques Réda sobrepõe prosa e verso, como temos vindo a sublinhar. Tendo em conta esta situação, tiveram lugar várias discussões com vista a uma compreensão das filiações genológicas dos textos de Jacques Réda. Michel Sandras (2001) chamou a atenção dos críticos de Réda para a existência de vestígios da forma arcaica do *prosimetrum*, inaugurado por Dante em *Vita Nuova*. O *prosimetrum* é um texto autónomo, em que prosa e poesia aparecem alternadamente no interior da mesma estrutura narrativa ou, pelo menos, no interior de uma mesma continuidade temática. Normalmente, a mudança de prosa para verso sublinha um desejo de cristalização ou isolamento de um determinado elemento ou ideia. E, em muitos casos, deve-se a uma reprodução de um processo de memória involuntária, como no caso dos jogos e canções das crianças que acima referimos. Esta forma literária, na verdade, está próxima do desenvolvimento da literatura de viagens do século XVII e as suas relações com o género epistolar (Sandras 2001).

Como veremos no próximo capítulo, a crónica é um género que tem a sua origem no período do desenvolvimento da historiografia, mas que foi recuperada por autores do século XIX, especialmente em França. Tinha o nome de crónica (*chronique*) o texto cujo conteúdo se relacionava com algum *fait-divers* do quotidiano urbano e que

estava intimamente ligado com a publicação de jornais. É um género que está, por isso, próximo do desenvolvimento da imprensa ao tempo da revolução industrial. Desde esta época que a designação de crónica, sempre ligada ao contexto urbano, parece permitir a acumulação de vários tipos de textos que podem oscilar entre aquilo a que normalmente se chama literatura ou, por outro lado, daquilo que se considera próprio do género jornalístico. Permite também oscilações entre ficção e realidade, dado que o seu hibridismo possibilita uma certa indefinição no que respeita a sua identificação como género literário.

Nenhuma destas questões passa ao lado das crónicas de Carlos Drummond de Andrade ou de Maria Judite de Carvalho. Jacques Réda, por sua vez, está também consciente das características híbridas dos seus textos e por isso, com alguma frequência, introduz subtítulos nas suas obras. Utiliza o termo “chroniques” para definir um dos seus volumes publicados, *Le Citadin*, argumentando que deseja sublinhar a dimensão temporal subjacente à sua experiência da cidade. Fabienne Raymondet (1999) refere-se a este propósito da “reconquista da narratividade” na poesia contemporânea como uma forma de organização da experiência temporal, pautada pelo movimento e pela marcha do sujeito. Por isso, mais do que um inventário de objectos e experiências, é o caminho que corresponde ao tempo da marcha e do passar das estações que assegura a síntese do heterogéneo.

Argumentámos desde o início deste capítulo, e desta tese, que a cidade é formada por vestígios, destroços, ruínas, fragmentos que podem ter a forma de objectos ou discursos, ao mesmo tempo que chamámos a atenção para as ideias de fronteira e mediação associadas à experiência do espaço urbano. Parece-nos agora evidente que a leitura destes textos de Jacques Réda apenas pode beneficiar com a introdução da noção de crónica urbana, na medida em que esta dá conta da actividade meta-reflexiva dos

seus discursos relativamente à experiência da cidade e do quotidiano, enquanto local de práticas e interpretações. Ao mesmo tempo, a crónica é um texto de fronteira e de encontro entre diversos géneros literários ligados ao desenvolvimento da representação da cidade na literatura. Acolhendo poesia, poesia em prosa, História e ficção, as crónicas urbanas parecem traduzir também uma síntese da dimensão fragmentada, heterogénea e mediadora da cidade escrita por Jacques Réda. Como sugere Pascale Rougé, o jogo com o género do texto é mais uma forma de abordar a noção de fronteira e de traduzir a sua dimensão mediadora, onde divergência e concordância têm a mesma importância:

Ainsi va la prose, passant par dessus des poèmes comme une cascade sur des rochers, bifurquant quand elle menace de s'enliser dans quelque description. Marier la prose à la poésie est une manière de se jouer des frontières entre les genres, sans les abolir toutefois. (Rougé 2002: 147)

Por um lado, podemos apresentar os textos de Réda, que são neste momento alvo do nosso interesse, como textos em prosa que atestam e acumulam experiências deambulatórias de um sujeito pela cidade de Paris, tomando uma forma a que normalmente associamos o poema em prosa, nomeadamente em *Les Ruines de Paris*. Por outro lado, os textos de Réda assemelham-se ao género da crónica, não tanto no que diz respeito à sua contingência jornalística, mas antes devido à inscrição temporal que em *Le Citadin*, por exemplo, o autor mostra querer sublinhar.

Mas retenhamos agora apenas o que neste momento da nossa argumentação é essencial e deixemos a análise pormenorizada desta questão para as páginas finais desta dissertação: estamos perante textos em prosa, ocasionalmente pautados pelo ritmo de poemas que surgem intercalados, em que se traduz uma determinada experiência espacial e temporal. A escolha da prosa, por vezes alternada com poemas, não é

desprovida de sentido: a prosa, a narratividade que permite descrever e alinhar ideias de uma forma mais explicativa e associativa, acompanha o ritmo dos passos do *flâneur*, reproduz mais fielmente o seu olhar contínuo, de investigador-detective-jornalista, que desliza de objecto em objecto, metonimicamente. Assim, poesia e prosa conjugam-se para descrever os contornos da cidade irregular e sempre surpreendente e imprevisível. Por sua vez, a irregularidade da métrica e dos versos utilizados por Réda reproduz a irregularidade e heterogeneidade da cidade moderna que ele percorre. A escrita funciona como uma busca de sentido do espaço ou como um reconhecimento dos lugares do quotidiano que, apesar de rotineiros, guardam sempre o seu carácter insólito e de surpresa. Os fragmentos constituintes deste espaço múltiplo, e a sua observação e interpretação por parte de um *flâneur* atento, multiplicam os sentidos do território e fazem com que os seus próprios limites físicos e temporais sejam ultrapassados: vestígios e ruínas de outras vivências e de outros tempos abrem uma infinidade de caminhos interpretáveis; a cidade estende-se num espaço e num tempo mais vastos, passado e presente frequentam os mesmos lugares.

Andar na cidade exige uma atenção contínua, nomeadamente no que diz respeito às exigências visuais. O cruzamento dos caminhos abre múltiplas possibilidades de experiência. Ao andar, as ruas aparecem e revelam-se na sua infinidade. Qualquer tentativa para controlar o espaço será fracassada. São as ruas que comandam os passos do homem que deambula, são elas que o confrontam, ou que o abandonam. Apenas o *flâneur* sabe reagir a esta vivência independente do espaço. Para escrever sobre o acto de caminhar na cidade é necessário deixar-se conduzir por este torpor :

Il n'y a pas de différence entre ma façon d'écrire sur elles et leur comportement. Chaque phrase, qu'elle s'annonce rectiligne ou sinueuse, demeure exposée à dévier à des intersections. Ou bien elle bifurque, et les mots partent d'un côté, ce qu'ils voulaient exprimer d'un autre. La plus

simple conduit toujours à un nouveau croisement ; les plus complexes éclatent à des carrefours ou s'achèvent en impasses, après avoir cru capturer plus de sens que le langage n'en détient. On s'en tire pour sauts et glissades. (Réda 1997: 60)

Jacques Réda refere “sauts” e “glissades” como metáforas da sua interpretação e escrita da cidade, fazendo com que a retórica do caminho se cruze com a retórica da linguagem, assemelhando-se muito aos termos em que nos é apresentada por Michel de Certeau, em *L’Invention du quotidien*, que considera duas figuras de estilo fundamentais para compreender as práticas quotidianas : a sinédoque e o assíndeto (De Certeau 2004: 152). A sinédoque resume o acto de compreender a totalidade da experiência urbana a partir do vislumbramento de fragmentos da vida quotidiana (aproximando-se do que Réda chama de “sauts”), como as próprias demolições de edifícios, a que já nos referimos, as mudanças de casa e também a cristalização de múltiplos significados possíveis em objectos, que se revelam ao indivíduo que caminha e se demora na contemplação de gestos, movimentos rotineiros, hábitos diários dos cidadãos, por exemplo, objectos que estão expostos nas montras das lojas por onde passa muita gente e que, de repente, um raio de sol ilumina. Pequenas aparições do quotidiano que, eventualmente, são tudo o que recordamos. A sua insignificância tem, contudo, o poder de reunir toda uma experiência (“cristalliser le flux d’impressions”) e um sentimento relativamente a um lugar :

Ces objets qui n’ont en effet aucun sens transcendant, mais qui paraissent vouloir prouver le contraire, possèdent au moins le pouvoir de cristalliser le flux d’impressions qu’on reçoit des voix, des regards, des gestes, des visages, dans le lieu et dans le moment où on les voit surgir, grandir, passer. (...) Mais si on les évoque, ils nous restituent en même temps la diversité vivante des instants où leur irruption s’est produite. (Réda 1997: 51)

Esta forma de escrever a cidade, como a própria linguagem de que é reflexo, realiza-se metonimicamente, por deslizamento de sentidos (“glissades”). A liberdade das ruas é a liberdade da escrita :

Quelquefois, j’ai essayé d’y mettre bon ordre. De m’imposer littéralement des plans de travail qui me permettraient des compositions cohérentes, au lieu de ces parcours disloqués où, d’une page à l’autre, on ne change pas seulement de rue mais de quartier, de climat, de monde. Je n’y suis jamais parvenu. Peut-être bien moins par incapacité foncière que par exigence du vrai. Et le vrai est que la liberté des rues ne se plie à aucun type de rangement. (Réda 1997: 60)

Réda demora-se na leitura de tudo o que está escrito na cidade, com vista a capturar um sentido coerente e mais profundo que o explique, ou o revele. Procura o que está para lá das aparências imediatas das ruas, o que se esconde atrás dos anúncios, dos letreiros, dos cartazes, do que está inscrito nas viaturas. A sua marcha associa-se à figura estilística do assíndeto, seleccionando e fragmentando o espaço percorrido, saltando as ligações e omitindo elementos, como diz Certeau, “pratique l’ellipse de lieux conjonctifs ” (De Certeau, 2004: 153).

Os espaços reúnem realidades sem as aproximar, deixando subentender uma partilha tácita entre tempos, territórios ou até indivíduos, como um palco de mediação, que não serve nenhum propósito em especial, mas é válido enquanto lugar de passagem. A este propósito, Jacques Réda descreve um hotel e caracteriza-o como um lugar de comunicação, para onde convergem ruas geométricas e pessoas, um lugar onde se cruzam duas dimensões diferentes, regidas por leis diferentes: “ Seul le plan éclatant que l’hôtel délimite par terre, comme un obstacle, laisse supposer que deux mondes communiquent mais sans se connaître, parce que des lois légèrement différentes les situent chacun dans une autre dimension ” (Réda 1997: 20). Siegfried Kracauer referia-se já da mesma maneira ao lobby do hotel: “[...] the lobby is the space that does not

refer beyond itself, the aesthetic condition corresponding to it constitutes itself as its own limit” (Kracauer 2004: 35).

Este deslizamento do olhar e dos passos flui, em Réda, livremente. O caminhar ao ritmo do acaso é o que mantém o sujeito vivo e atento ao mundo ao seu redor: “le désespoir n’existe pas pour un homme qui marche” (Réda 1977: 14). O seu percurso, mesmo que predefinido à partida, acaba por sucumbir à aleatoriedade que confere ao caminho uma constante dimensão de descoberta dos espaços e objectos que, pouco a pouco, lhe revelarão os mistérios que a própria cidade esconde. Vestígios de um tempo passado, ruínas e promessas de demolições e encontros inesperados compõem a rede onde todas as convergências são possíveis, onde não há caminhos directos ou finitos, onde, sobretudo, há atalhos e esquinas. O tempo da cidade é o tempo do presente e o presente é o tempo do homem que caminha. O tempo da poesia de Réda é o tempo da mediação e é o tempo que faz convergir passado e futuro, espaços e experiências diferentes. Tal é a posição assumida pelo sujeito num outro livro, *Le Sens de la marche* (1990), em que se debruça sobre as condições e implicações do acto de caminhar e também de registar essa experiência:

Je suis ici. Ici, c’est donc le point central actuel de mon existence, l’exact milieu de tout dans un univers à énorme circularité variable où n’importe qui, n’importe où, est fondé à penser de même. (Réda 1990 : 206)

O lugar de eleição do sujeito é a fronteira e é ao mesmo tempo o presente (“Je suis ici”): um espaço e um tempo de troca que convocam outros lugares e outros tempos. A escrita da cidade faz-se com base nestas duas ideias que se complementam. É uma rede de caminhos que se bifurcam, que convergem e divergem simultaneamente e que se materializam no género textual da crónica que, estando aberta a outras influências

genéricas, sendo ela própria um género de fronteira, se fixa no registo desse mesmo tempo do presente, que é o tempo da cidade que o sábio respigador interpreta.

CAPÍTULO 5

Da crónica como prática narrativa da cidade

5.1. As origens da crónica e a sua relação com a cidade

Temo-nos vindo a referir à importância do acto da escrita para a compreensão da cidade enquanto espaço em transformação. Os autores que analisámos nos capítulos anteriores assumem a escrita da experiência urbana como uma possibilidade de habitação do espaço, não apenas porque atestam ou traduzem lugares e tempos citadinos, mas também, e sobretudo, porque os seus próprios textos contribuem para a configuração do tecido urbano, ao mesmo tempo potenciador e receptáculo de múltiplos sentidos e discursos. A escrita da cidade é uma prática do espaço e é o resultado do uso que estes autores fazem dele, não só dando conta do seu carácter dinâmico, mas contribuindo também para a sua permanente (re)construção.

A escrita da cidade na obra destes três autores, bem como as reflexões em torno da questão da produção do espaço, levam-nos agora à abordagem do género da crónica e ao modo como este favorece a manifestação da heterogeneidade dos temas urbanos.

Como dissemos no capítulo introdutório desta dissertação, no livro *As Cidades invisíveis*, Italo Calvino sugere que a cidade não deve ser confundida com os discursos que a descrevem, defendendo, contudo, (e também demonstrando na construção da sua obra) que há uma forte relação entre os dois. De facto, são os discursos de vários tipos que dão uma forma à cidade e que a transformam em lugar humano, *i.e.*, em espaço habitado. Estes discursos que (d)escrevem a cidade são também, por isso, instrumentos de produção do espaço, o que quer dizer que este território, enquanto lugar antropológico, exige uma construção de relações identitárias entre o espaço e os seus habitantes, como sublinham sociólogos e urbanistas, desde os trabalhos de Henri Lefebvre, Michel de Certeau ou Marc Augé. A sociologia urbana apresenta a cidade

como um território definido pelas práticas dos cidadãos: das práticas “cheminatoires”⁸⁰, ancoradas na vida quotidiana, como sugere Michel de Certeau, até às práticas discursivas, que incluem tanto a linguagem publicitária como a da imprensa ou da literatura. Esta concepção do espaço urbano enquanto resultado de uma *praxis* humana faz da cidade um lugar onde tempo e espaço se equilibram segundo o princípio da meta-estabilidade, ou seja, numa constante negociação entre as várias camadas temporais e espaciais que a compõem.

Na verdade, a consciência da forma da cidade como espaço fragmentado, estilhaçado e múltiplo, tanto a nível espacial como a nível temporal, desenvolveu-se na época moderna com a revolução industrial e o consequente aumento da população urbana. A cidade, simbolicamente associada a um centro protegido, onde habitantes e comerciantes podiam levar a cabo as suas tarefas diárias num ambiente privilegiado, dá lugar a um espaço urbano potencialmente tentacular, que estende os seus limites até às aldeias mais próximas e que, aumentando a sua dimensão, acolhe também a figura do estranho ou do estrangeiro – aquele que é marginal e não é contemplado na ordem social urbana. É evidente que na cidade sempre existiram personagens marginais, mas nos textos que analisámos, frequentemente, a cidade torna-se ela própria um elemento estranho em relação aos seus habitantes. A natureza “inquieta”⁸¹ do espaço urbano sobrepõe-se à ideia de uma cidade enquanto realidade estável e segura, passando por isso a ser uma ameaça, na medida em que já não é compreensível e interpretável segundo os mesmos princípios simbólicos.

⁸⁰ (De Certeau 2004).

⁸¹ “Lisboa é uma cidade inquieta. É preciso estar sempre com atenção, não vá ela fugir-nos. É que os prédios morrem e renascem depois com uma velocidade quase tropical. Ou não serão feitos “para durar” os prédios de Lisboa?” (Carvalho 2002 : 21).

Em *O pintor da vida moderna*⁸², Baudelaire sugere esta mudança epistemológica e desenvolve, nomeadamente nos poemas em prosa publicados em *Le Spleen de Paris*, aquela que considera ser uma nova poética das formas artísticas capaz de reproduzir a dispersão da realidade espacial e temporal da cidade moderna. O território urbano transforma-se, no fim do século XIX, num lugar onde a sobreposição de tempos se torna especialmente visível, devido à rapidez e à efemeridade dos gestos associados à nova era capitalista, em que a máquina e a técnica mudam a qualidade dos objectos e da arte, como explicou Walter Benjamin no seu ensaio *A obra de arte na era da reprodução técnica*. Sabemos que Benjamin associa esta fragmentação temporal e espacial a uma perda da “aura” ligada à criação artística.⁸³ O que quer dizer que, com o desenvolvimento da técnica e da reprodução mecânica, os objectos deixam de conter em si mesmos uma singularidade e unidade absolutas, desfazendo-se assim o valor simbólico e ritual associado à sua produção, substituído pela presença dos “traços.”⁸⁴

Pode dizer-se também da cidade moderna, enquanto construção simbólica e aglutinadora de sentidos e valores sociais, políticos e económicos, que perdeu a “aura.” Reproduzindo-se nos discursos que ela própria gera, a cidade ganha uma dimensão plural, que a faz crescer e não apenas enquanto território físico. Esta multiplicidade discursiva, associada a uma nova ideia de “velocidade”⁸⁵ (termo que Paul Virilio utilizará mais tarde para falar da experiência urbana), conduz, todavia, o indivíduo a um progressivo desconhecimento do lugar que habita. A cidade está constantemente exposta à mudança, assim como as suas personagens e costumes. Impõe-se, portanto,

⁸² No texto “O esboço de costumes”, Baudelaire refere as novas técnicas de execução artística em relação à velocidade da vida quotidiana. “Trata-se, para ele [o artista], de retirar da moda aquilo que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (Baudelaire 2002:21). “Este elemento transitório, fugitivo, cujas metamorfoses são tão frequentes, não tendes o direito de o desprezar ou de o dispensar” (Baudelaire 2002: 22).

⁸³ “Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be” (Benjamin 1988: 220).

⁸⁴ “The authenticity of a thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experience” (Benjamin 1988: 221).

⁸⁵ Cf. Cap. 3.2.

um novo discurso livre, ágil e veloz como o tempo que passa, sendo Baudelaire o poeta tutelar deste novo universo moderno que gira em torno da cidade. No prefácio de *Le Spleen de Paris*, Baudelaire revela que procura

[...] appliquer à description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, [...] une prose poétique, assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. (Baudelaire 1997: 22)

E acrescenta, numa carta de 1866 dirigida a Jules Troubat, “je suis assez content de mon *Spleen*. En somme, c'est encore *Les Fleurs du Mal*, mais avec beaucoup plus de liberté et de détail, et de raillerie” (Baudelaire 1997 : 8). Os poemas em prosa traduzem portanto, para o seu autor, uma nova forma de discursividade do quotidiano, na sua liberdade formal, no seu carácter fragmentário e na sua relação com objectos, situações e personagens. A prosa ganha terreno ao verso para se adaptar melhor às múltiplas configurações da cidade, o que se traduz, por exemplo, na figura do estrangeiro e da multidão⁸⁶. O próprio trabalho de Walter Benjamin, que dedicou a Baudelaire três importantes ensaios, atesta um novo procedimento discursivo baseado num estudo materialista, *i.e.*, partindo da concretude dos dados registados, sendo o resultado de uma compreensão caleidoscópica do mundo: não esqueçamos que juntar “traços” e citações é a metodologia que serve de base ao seu grande livro inacabado sobre a cidade, *Paris, capitale du XIXème siècle*.

Partindo de uma ideia de explosão formal e da reconquista da narratividade, que já abordámos a propósito de Jacques Réda, chegamos à crónica moderna que está na base dos textos que estudámos nos capítulos anteriores. A crónica interessa-nos, todavia, não apenas enquanto um género literário, mas como uma prática discursiva e

⁸⁶ (Baudelaire 1997: 23; 45).

interpretativa da cidade. Como Helena Buescu sublinha a propósito de outra forma híbrida – o ensaio –, fazendo referência a Sílvio Lima,⁸⁷ é a crónica como “atitude” ou “método” de escrita e de interpretação do quotidiano que nos guiará ao longo deste capítulo. O género de que nos ocupamos nesta tese, tomando a expressão *gênero* na sua acepção referencial e convencional, continua a colocar muitos problemas relacionados com a sua definição, visto que se apresenta como uma forma marginal, oscilando constantemente entre vários tipos de discurso: entre história e literatura, entre jornalismo e literatura, e entre ensaio, poesia ou conto. Consequentemente, tentar definir a crónica segundo os critérios formais tradicionais atribuídos aos géneros literários leva-nos a uma mesma conclusão: a crónica é um género híbrido e impossível de identificar com um paradigma genológico, ocupando frequentemente uma posição marginal no sistema literário. Assim, propomos uma abordagem da crónica que, embora escape às convenções categóricas dos géneros literários, possa sublinhar o seu papel na construção da experiência urbana, isto é, a sua vertente performativa⁸⁸ e de prática narrativa da cidade.

Numa primeira parte deste capítulo, dedicar-nos-emos aos antecedentes da crónica e ao seu valor na esfera do literário, para de seguida destacar, seguindo de perto as pistas que nos são dadas pelos nossos autores, a crónica como género testemunhal. Finalmente, propomos a caracterização de crónica urbana, com vista a ultrapassar as questões genológicas, que se revelam pouco produtivas do ponto de vista interpretativo dos textos, para dar ênfase à verdadeira originalidade desta forma discursiva, produtora da realidade urbana.

⁸⁷ “Embora reconheça desde logo a oscilação histórica entre o Ensaio como género e o Ensaio como atitude (a que mais tarde chamará método), Lima considera que é esta última que verdadeiramente define o ensaio [...]” (Buescu 1995: 282).

⁸⁸ (De Certeau 2004: XXXVIII-XXXIX).

A crónica, na sua formulação moderna, articula-se com o aparecimento de discursos que têm forte ligação à vida quotidiana e ao desenvolvimento das grandes metrópoles. Se a obra de Baudelaire se apresenta como precursora da escrita da vida moderna, é ainda no período romântico que se começa a desenvolver o interesse pelos discursos híbridos, que vêm a lume nos jornais parisienses sob a forma de folhetins, como demonstra o estudo pormenorizado de Ernesto Rodrigues sobre o género (Rodrigues 1998).

A relação da crónica com a cidade é de natureza intrínseca. Retornando às origens da crónica moderna, encontramos os principais elementos que ligam a sua escrita ao desenvolvimento da vida urbana. Referimo-nos, por exemplo, à crónica-folhetim, considerada por Camilo Castelo Branco como a “essência da literatura do século” (*apud* Santana 2003: 9), ou ao *roman-feuilleton*, tão importante na literatura francesa da época, cuja escrita foi protagonizada por nomes como Dumas ou Balzac nas páginas de rodapé (*rez-de-chaussée*) da imprensa. Grande parte da obra de Balzac foi, aliás, publicada sob esta forma antes de ser publicada em livro, inspirando-se nos temas quotidianos, nos *faits divers* e anedotas contemporâneas do seu público e que faziam as notícias do jornal, fidelizando os leitores. Enquanto forma discursiva que nasce no meio jornalístico, a crónica, tanto na forma portuguesa, brasileira, ou na forma da *chronique* francesa, partilha a mesma permeabilidade. Queremos com isto dizer que as crónicas são textos que vivem das situações provenientes do meio que os rodeia e que, em geral, manifestam uma implicação social muito forte. No entanto, nem todas as crónicas assumem estes contornos. Sabemos que o termo “crónica” é vago e aponta para diversos tipos de texto jornalístico, cuja qualidade e objectivos podem ser bastante variáveis. Confundem-se nesta designação artigos de opinião, artigos políticos ou desportivos (Santana 1995). Mas a crónica pode também acolher textos que se distinguem pelo seu

valor literário, pelo seu interesse cultural e documental e é por isso que, muitas vezes, estes sobrevivem à efemeridade da folha de jornal. Esta literatura ao “rés-do-chão” (Cândido 1992) abrigava, na sua origem, artigos de crítica literária ou mesmo de disputas artísticas, para mais tarde dar lugar ao *roman-feuilleton*, composto por vários capítulos que vão surgindo periodicamente nos jornais, constituindo muitas vezes o sustento de grandes romancistas e assumindo a forma da chamada prosa “alimentar”⁸⁹, a que António Lobo Antunes ainda se refere na actualidade, em referência à sua actividade de cronista.

Porém, a crónica que conhecemos hoje não vive do mecanismo sequencial do romance-folhetim. As crónicas podem apenas ser consideradas como textos sequenciais na medida em que aparecem com certa regularidade nos jornais, tornando-se a crónica num texto “crónico”, isto é, passa a ser conteúdo permanente do jornal. Nas palavras de Sant’Anna, o próprio “cronista é crônico, ligado ao tempo, deve estar encharcado, doente de seu tempo e ao mesmo tempo pairar acima dele” (Romano de Sant’Anna 1988). Apesar da sua “condição crónica”, estes textos independentes e de carácter fragmentário concentram-se, muitas vezes, num motivo ou tema precisos, inspirados pela actualidade, para levar a cabo uma reflexão individual do autor que pode, frequentemente, assumir contornos pedagógicos ou de teor político e de crítica social. Portanto, ao romance-folhetim, cuja dimensão lúdica e mundana foi caracterizada por Eça de Queirós como “conversa íntima e indolente, desleixada [...] [que se espalha] livremente pela natureza pela vida, pela literatura, pela cidade”, associa-se o valor ideológico que já em 1871 havia sido reivindicado pel’*As Farpas*, publicadas em

⁸⁹ “O meu problema era que... eu não sabia o que havia de escrever, nunca tinha experimentado escrever textos pequenos, nunca os tinha escrito. E então pensei, “bom, isto é para aparecer num suplemento de domingo de jornal, tem que ser umas coisas leves, que divirtam as pessoas ou que as distraiam”. E comecei assim e portanto durante muitos anos não lhe dei mais importância que isso – uns textos puramente alimentares para aparecerem num suplemento de jornal.” Excerto de uma entrevista televisiva conduzida por Ana Sousa Dias no programa “Por outro” Lado de 4 de Abril de 2006. <http://www.ala.nletras.com/entrevistas/RTP040406.htm> [Acedido em 04/09/2010].

conjunto com Ramalho Ortigão (Santana 2003:12). Esta característica está, por exemplo, muito presente na obra cronística de Maria Judite de Carvalho, principalmente nas crónicas que constituem os *Diários de Emília Bravo*, em que a autora procura fazer chegar ao seu público informações vindas do estrangeiro, ou despertar um pensamento crítico, através da exposição irónica de situações do quotidiano, como vimos no capítulo 3.4.

Outro factor importante relativamente ao estatuto da crónica é a sua deslocação do universo jornalístico para o universo literário. Um ponto essencial desta mudança é a publicação da crónica em livro, frequentemente sob a forma de antologias organizadas pelo próprio autor ou por editores. Por isso, os elementos paratextuais que rodeiam a sua publicação, mais do que enquadrar a crónica num novo contexto e num novo suporte, são fundamentais para a análise, compreensão e até sobrevivência e instituição do género no seio do sistema literário. Esses elementos são, por exemplo, o número de edições, a importância destes textos no conjunto da obra do autor e a sua contribuição para a sua consagração, bem como o lugar de destaque que lhes é atribuído em encontros académicos ou em programas de ensino da literatura (Simon 2004: 57). Tais aspectos são fundamentais na legitimação do género no Brasil, onde a crónica assume uma posição de destaque que não existe em outros países, com a excepção do universo latino-americano. Mas se Simon apresenta o caso de Drummond de Andrade⁹⁰, Rubem

⁹⁰ “No que diz respeito à produção de Carlos Drummond de Andrade, temos uma situação ligeiramente diferente. Sua primeira publicação data de 1930, mas corresponde ao lançamento de um livro de poemas, género responsável até hoje pela sua grande projeção. Para se ter uma ideia da proporção entre a representatividade da obra em versos e do conjunto de crónicas, é possível mencionar a organização de um congresso realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2002, por ocasião do centenário de nascimento do autor. Na proposta do evento, havia um temário com mais de vinte opções: uma delas era “Drummond cronista”; é quase desnecessário dizer que não havia a alternativa “Drummond poeta”. Se o livro de crónicas de estréia do autor for mesmo considerado *Fala, amendoeira*, de 1957, há que se perceber um desequilíbrio entre suas publicações em cada género. Mesmo assim, o desempenho do cronista Drummond em livros deve ser visto como um grande êxito a julgar pelos seguintes dados: *Cadeira de balanço* está na 19a. Edição; *O poder ultrajovem* encontra-se na 17a. Edição; *Fala, amendoeira* já atingiu a 14a. Edição; *A bolsa e a vida* está na 13a., e *Boca de luar*, lançado em 1984, já teve 9 edições. Se quisermos comparar com desempenho dos livros de poemas, não teremos diferenças

Braga e Martha Medeiros como paradigmáticos desta nova condição de leitura que é atribuída à crónica, no caso português a situação parece-nos menos clara.

Com efeito, se no Brasil, a crónica é aceite no âmbito literário como um género considerado fundador da literatura brasileira e bastante trabalhado pela crítica, em Portugal a sua classificação é mais complexa. Embora as suas origens derivem de um cruzamento entre jornalismo e literatura, apesar de ter sido cultivada no passado por figuras de relevo literário, como Eça de Queirós ou Almeida Garrett, e ainda que no presente ela continue a ser uma forma prezada por grandes nomes da literatura, entre os quais podemos destacar, além da nossa autora, José Saramago, António Lobo Antunes, José Cardoso Pires, a integração da crónica no cânone literário não é pacífica. O trabalho crítico sobre o género da crónica é esparso e pouco sistematizado, em parte por ser um género limítrofe e aglutinador de várias formas discursivas, muitas vezes relegada para o domínio da paraliteratura (Reis 2005). Para além do mais, os trabalhos críticos sobre a crónica estão muitas vezes marcados por uma visão nacional: a sua importância, bem como as suas características e funções, alteram-se, sendo as diferentes tradições de escrita que concorrem para a sua universal caracterização enquanto género híbrido e marginal: a crónica é um género heterogéneo que, tanto a nível formal como a nível discursivo, pode assumir vários contornos e derivar de diferentes suportes. Como vimos nos capítulos precedentes, ela é trabalhada de formas distintas pelos três autores. Se para Maria Judite de Carvalho ou para Drummond de Andrade a crónica tem a sua origem em publicações periódicas na imprensa, para Jacques Réda, a *chronique*, a que se refere especificamente em *Le Citadin*, nada tem a ver com o universo do jornalismo e funciona como designação textual no sentido lato do termo – crónica como discurso que visa associar à acção uma experiência temporal precisa.

tão significativas: *A rosa do povo*, possivelmente a publicação mais conhecida, está na 24a. Edição ” (Simon 2004: 58).

Os textos de Drummond de Andrade e de Maria Judite de Carvalho estão, portanto, mais próximos da definição, já de si precária, que é dada à crónica enquanto género que nasce de uma convivência próxima entre jornalismo e literatura, facto que os afasta das características das *chroniques baladeuses*, escritas por Jacques Réda, que desde cedo trocou a poesia pela prosa, com vista a acompanhar o ritmo das suas experiências de *flânerie* pela cidade e *banlieue* parisienses.

Há, entretanto, suficientes elementos a unir os textos que estudámos, sendo fundamentalmente a temática da cidade que aparece como ponto de ligação entre eles, associada à produção do quotidiano e do espaço urbano. É a partir desta dimensão pragmática que pretendemos explorar o género da crónica, com vista a compreender a especificidade deste tipo de textos na sua relação com a escrita do quotidiano. A crónica é acima de tudo uma “tematização” e uma “mimetização” do tempo (Neves 1995: 17), sendo este o aspecto essencial da sua caracterização enquanto forma discursiva, o que a liga a universos distintos como o da história, do jornalismo ou da literatura.

Mas, a nosso ver, inalienável ao desenvolvimento do texto urbano que consideramos ser o antecedente da crónica de que os ocupamos nesta tese, é a figura baudelairiana do *flâneur*, sendo também esta que nos permite reunir os textos dos nossos autores. O “acordar” para o conhecimento (ou leitura) do texto urbano é protagonizado, desde a modernidade, pelo *flâneur* que, diletantemente e gozando os privilégios do ócio burguês, tem aguçado o sentido da visão e a capacidade de contemplação dos pormenores da tessitura da cidade, tão reveladores do seu funcionamento. A materialização da experiência da *flânerie* faz-se na escrita, na descrição do espaço percorrido e dos objectos que retêm a atenção do observador. Ao jornalista do século XIX, sobretudo àquele que se dedica ao *fait-divers* e ao *feuilleton*, associam-se as recém-criadas personagens do *flâneur* e do detective, a que já nos

referimos no capítulo 1.4. É neste sentido que Walter Benjamin afirma que o jornalismo é a base social da *flânerie*,⁹¹ pois para se reunir informações e descodificar aquilo que se vê e se experimenta é necessário um tempo ilimitado e de espera constante, tempo de que apenas o *flâneur* dispõe. A ideia de ócio aparece aqui ligada à profissão do repórter, cuja actividade principal, a que lhe permite ter os dados para escrever a notícia, passa pela contemplação distraída do fluir da multidão à espera de um sinal:

La collecte d'informations et l'oisiveté. Le feuilletoniste, le reporter, le reporter photographe forment une gradation dans laquelle l'attente – le 'prêts ?' qui précède immédiatement le 'partez !' – occupe une place de plus en plus importante par rapport aux autres activités. (Benjamin 2002: 799)

A mesma leitura do quotidiano passa pelo acto de coleccionar, ou seja, pelo acto de reunir informações e pelo gesto de colocar em evidência um determinado objecto ou situação, que num contexto *inter pares* assume uma função especular, reunindo características comuns a outros objectos e situações similares⁹². Quer isto dizer que, por exemplo, o jornalista-cronista, ao destacar uma situação ou pormenor do quotidiano, procura atribuir-lhe um valor ilustrativo e representativo de uma realidade mais vasta e das inter-relações que a sustentam, funcionando, assim, a crónica como súpula de uma experiência urbana:

⁹¹ “La base sociale de la *flânerie* est le journalisme. L'homme de lettres se rend au marché, en tant que le *flâneur*, pour se vendre. Cela est exact, mais n'épuise nullement l'aspect social de la *flânerie*. Le journaliste, en tant que *flâneur*, se comporte comme si, lui aussi, le savait. Le temps du travail socialement nécessaire à la production de sa force de travail spécifique est, de fait, relativement élevé, mais en s'attachant à présenter ses heures de loisir passées sur le boulevard comme une partie de ce temps, il l'accroît encore et accroît ainsi la valeur de son propre travail. A ses yeux et, souvent aussi aux yeux de ses commanditaires, cette valeur acquiert quelque chose de fantastique. Les choses ne se passeraient pas ainsi, il est vrai, si le journaliste ne se trouvait pas dans la situation privilégiée qui lui permet de montrer à tous et publiquement le temps de travail nécessaire à la production de sa valeur d'usage, en passant celui-ci sur le boulevard et donc, pour ainsi dire, en l'exposant au vu et au su de tous” (Benjamin 2002 : 463-64).

⁹²(Buescu 2009).

Pour le vrai collectionneur, chaque chose particulière devient, dans ce système, une encyclopédie rassemblant tout ce qu'on sait de l'époque, du paysage, de l'industrie, du propriétaire dont elle provient. Le sortilège le plus profond du collectionneur consiste à enfermer la chose particulière dans un cercle magique où elle se fige tandis qu'un dernier frisson la parcourt. (Benjamin 2002: 222)

A relação próxima entre a *flânerie* e o jornalismo baseia-se numa necessidade e numa prática comum que consiste na leitura da cidade, ou seja, na compreensão do complexo sistema de redes sociais, políticas, urbanísticas e arquitectónicas que a constituem. Como vimos ao longo da análise que fizemos nos capítulos precedentes, ler a cidade passa também, e sobretudo, pelo acto da escrita, isto é, pelo registo de uma experiência de errância e deambulação, que é uma experiência marginal, porque funciona fora dos circuitos da multidão e das regras sociais instituídas pelo poder. Relembremos a figura do estrangeiro, do imigrante ou dos espaços híbridos como os *terrains vagues* ou os subúrbios.

Se a heterogeneidade é contemplada nos textos de que nos ocupámos, verificámos também que a marginalidade é uma característica dos objectos textuais resultantes da experiência urbana. A cidade escreve-se nas caricaturas, nos *fait-divers* e nos *feuilletons* publicados nos jornais, antes de o ser em romance ou em poemas. Ela é apresentada de uma forma fragmentada e o interesse do jornalista, como o do *flâneur* ou do detective, repousa sobre o detalhe onde crê residir a essência do funcionamento do sistema urbano, sempre infinitamente mutável e conjugável, como o caleidoscópio, também já enunciado por Réda, reflectindo a mesma imagem:

La façon de présenter les choses en les fragmentant attire l'attention pour un instant, pour un geste bref, sur un élément, sur un aspect de la ville. C'est une forme de présentation résultant à la fois d'une perception dispersée et d'une perception qui se concentre dans cette dispersion, qui crée un kaléidoscope de la réalité de la ville où le lecteur vit l'aventure de configurations toujours nouvelles. (Stierle 2001: 92)

A escrita da cidade nos jornais tem sempre um valor interpretativo e até mesmo axiológico. Pretendendo o cronista, muitas vezes, captar os traços insólitos de uma personagem ou de uma situação, as crónicas, nas palavras de Alain Gauthier, ganham uma dimensão vampiresca⁹³ e, como as caricaturas, não são meras representações de situações do quotidiano: são reflexões e manifestações críticas marcadas também por uma preocupação estética. Quando o jornal, escrito na cidade e para a cidade, é o suporte da escrita, é inevitável a relação directa com as situações do quotidiano e por isso a crónica surge como uma prática do espaço urbano, implicando uma dimensão presencial e um confronto com a alteridade, comparável à performance linguística.⁹⁴ Trata-se, pois, de uma apropriação subjectiva de um espaço que evidencia uma comunicação com o Outro, neste caso o leitor da imprensa.

A recepção textual, o meio cultural e contexto em que a crónica se desenvolve sugerem uma revisão das divisões estabelecidas entre arte e não arte, entre literatura e paraliteratura ou entre cultura e cultura de massas. Tal é a questão levantada por Susana Rotker (1992), na sua análise das crónicas enquanto objectos de renovação da prosa na América Latina. A crónica, de carácter eminentemente urbano, é, para a autora, um lugar de encontro entre comunicação e criação, sendo por isso um veículo artístico, além de ser um veículo informativo – o que justifica o interesse de importantes autores modernistas latino-americanos neste género. Acrescente-se ainda que a crónica é no presente também considerada como um espaço textual embrionário (Reis 2005), na medida em que permite explorar com proximidade os temas do quotidiano, que poderão vir a ser objecto de desenvolvimento em formas mais longas, como o romance, por exemplo. Da mesma forma que constituiu um espaço privilegiado para o

⁹³ “Tenir une chronique marque un penchant vampirique, c’est vouloir absorber le vif d’un personnage ou le sang d’un évènement” (Jeudy 2004 : 105).

⁹⁴ (De Certeau 2004 : XXXVIII).

desenvolvimento da estética modernista que procurava compreender melhor os ritmos contraditórios da nova sociedade industrializada:

¿Qué mejor enseñanza para estar donde las cosas suceden para una literatura como la modernista, que se quería capaz de seguir el ritmo de los cambios, que refleje en si misma las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, desproadas, amedulladas, informadas por un genio artístico? (Rotker 1992: 108)

Ao ocupar-se da dinâmica do quotidiano, a crónica surge não apenas como um género que reflecte uma leitura da cidade, mas também como uma prática do espaço urbano que se traduz na compreensão do seu complexo funcionamento, actuando no confronto gerado por vários níveis de sobreposições: 1) sobreposições espaciais, como analisámos a propósito dos contornos isntáveis do *XVe arrondissement* nos textos de Jacques Réda, ou das demolições e reconstruções do Rio de Janeiro registadas por Drummond de Andrade; 2) sobreposições linguísticas e discursivas, manifestadas sob a forma da incomunicabilidade, como atestam as crónicas de Maria Judite de Carvalho; 3) sobreposições temporais, materializadas na presença das ruínas, dos vestígios de edifícios e bairros evocadores de outros tempos.

Por outro lado, a crónica é uma manifestação da vivência da cidade, na medida em que, herdeira das actividades do detective e do *flâneur*, gere as possibilidades oferecidas pelo tecido urbano e reflecte a sua dimensão fragmentária: a escrita da cidade faz-se ao ritmo itinerante dos passos do jornalista, “do andar-na-cidade ao andar-em-mim” (3.2); o registo na crónica que, como hábito ou prática do quotidiano, é um elemento constituinte do próprio espaço, *i.e.*, uma forma de “etnotexto” (3.5) que faz aparecer, sob o território planeado por urbanistas ou arquitectos, aquele que é vivido nas ruas e no papel dos jornais. Trata-se de uma escrita tendencialmente subversiva visto que, tomando a forma de *ruse* ou atalho, contorna os princípios instituídos que revelam,

evidentemente, outra forma de poder – o poder da criação e da reciclagem poética dos seus elementos constituintes (*vide* capítulo 4.2.).

O desenvolvimento da crónica testemunha a experiência da cidade moderna e da sua legibilidade e é responsável, desta forma, pela transformação do “espaço geométrico”, desde sempre caracterizador da metrópole, em “espaço antropológico”⁹⁵ constituído pelas infinitas redes de significados elaboradas pelos seus habitantes e que são impossíveis de determinar ou contabilizar. Trata-se de recuperar na crónica a presença e a imanência dos elementos urbanos, através da criação discursiva, com vista à documentação e conservação da própria cidade.

5.2. Crónica e *city text*: entre conservação e acção

The city text by its nature implies a constructive process [...] [the authors of city texts] fashioning a discourse that is responsive to, but at the same time oriented toward an active intervention in, contemporary urban existence. (Gelley 1993: 256)

Alexander Gelley destaca o carácter transformador do discurso na experiência urbana, apoiando-se nos estudos sobre a produção do espaço de Henri Lefebvre e Michel de Certeau para propor o conceito de *city text*. Segundo o autor, este tipo de

⁹⁵“Ces pratiques de l’espace renvoient à une forme spécifique d’opérations (des ‘manières de faire’), à ‘une autre spatialité’ (une expérience ‘anthropologique’, poétique et mythique de l’espace), et à une mouvance opaque et aveugle de la ville habitée. Une ville transhumante, ou métaphorique, s’insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et lisible” (De Certeau 2004: 142).

texto ocupa-se da cidade, não como um tema ou uma paisagem, mas como intervenção na construção da própria ideia que ela contém.

Na verdade, os discursos, e mais especificamente os textos que temos vindo a abordar, tanto pela sua temática como pelas suas características formais, assumem-se como importantes elementos de acção no âmbito da vivência do quotidiano de uma cidade. A propósito das crónicas de Jacques Réda, Drummond de Andrade e Maria Judite de Carvalho, analisámos os contornos das actividades de respigar, conservar e tecer, que encerram um desejo de recuperar os vestígios da habitação da cidade. Contudo, estes gestos não evocam apenas o desejo de arquivar uma determinada experiência, no que este processo pode significar em sentido tradicional ou mesmo clássico; eles contêm em si uma dimensão performativa que se prende com uma visão do quotidiano e da cidade como espaço em construção. Os textos que estudámos constituem discursos de renovação da cidade, na medida em que são agentes privilegiados de uma interpretação de experiências e acontecimentos que nela têm lugar e que dela fazem parte. Assim, conservar, tecer e respigar são, sobretudo, gestos de recuperação: recuperação de tempos, espaços e personagens urbanas. Porém, recuperar implica reciclar, apontando para a dimensão actuante dos textos de que nos ocupamos nesta tese. Se estes gestos podem ser também metáforas da própria escrita, eles constituem, neste contexto, sinónimos de acção. Atentemos nas palavras de Walter Benjamin, no *incipit* do seu livro *Rua de sentido único*, sobre esta dimensão da actuação literária que, por via da linguagem imediata, deve procurar chegar à comunidade e contribuir para o seu desenvolvimento:

A actuação literária só pode ser significativa se emergir de uma rigorosa alternância entre acção e escrita; ela tem de elaborar em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes, as formas despretensiosas que

correspondem melhor à sua influência sobre comunidades activas do que o ambicioso gesto universal do livro. (Benjamin 2004: 37)

Deste excerto, particularmente interessante para a reflexão sobre a crónica, destacamos a relação entre escrita e acção, apontada como uma necessidade da sociedade urbana, em que circulam com grande frequência inúmeros jornais. A actuação literária deve ter uma influência sobre as comunidades, segundo Benjamin. Que outro texto responde melhor a esta necessidade, se em particular tivermos em conta as comunidades urbanas, senão a crónica? Assim como as brochuras, os cartazes e as folhas volantes, a que faz referência Benjamin, a escrita de crónicas no jornal, enraizada na realidade do quotidiano dos leitores, responde a este propósito. Alguns dos textos que tivemos oportunidade de analisar anteriormente apresentam histórias de desencontros entre pessoas, ou dos indivíduos com o próprio espaço da cidade, oferecendo-se as próprias crónicas, de certa forma, como possibilidade de reencontro entre indivíduo e alteridade. Ora, estas crónicas que se apresentam como diálogos com o leitor são “testemunhos”, e de alguma forma “pretextos” (Saramago 1997) para a reflexão sobre os temas de que se ocupam. Consequentemente, com um texto só aparentemente descomprometido, artifício que é reconhecido à crónica, o seu autor visa provocar a reacção do leitor, funcionando a crónica como uma reflexão crítica sobre um determinado estado de coisas e, particularmente no caso dos autores Maria Judite de Carvalho e Carlos Drummond de Andrade, a crescente desumanização do espaço urbano.

Não percamos de vista a observação dubitativa de José Saramago a propósito do género da crónica: são “testemunhos” ou são “pretextos”? Esta perplexidade transporta em si a questão central que desenvolveremos ao longo deste capítulo. As crónicas podem ser consideradas testemunhos na medida em que, por um lado, fixam a memória de uma época precisa, datada. Por outro lado, são pretextos, porque procuram

agir sobre a realidade sobre a qual meditam. Esta actuação literária reveste por vezes um valor de militância, pretendendo ser uma resposta combativa a uma vivência alienada da cidade moderna e constituindo, desta forma, um reencontro com o espaço urbano, sendo que aproxima os cidadãos da sua cidade através do relato ou ficcionalização de pequenos episódios do seu quotidiano. Ao ler a crónica, seja no jornal ou em livro, o leitor poderá partilhar o ponto de vista do cronista que, como o *flâneur*, se move na multidão, tendo, contudo, a capacidade de se elevar sobre o traçado geométrico da cidade e observá-lo sem barreiras. Se à auscultação do *flâneur* nada escapa, também o cronista tem treinado o sentido da visão e da percepção, ao qual associa o da escrita. O cronista tem a capacidade de nos seus textos sublinhar os acontecimentos e as efemérides invisíveis do quotidiano e, como Ícaro, fazendo uso da imagem de Michel de Certeau, pode mover-se apesar das manhas do labirinto de Dédalo, móvel e sem fim, que é a cidade (De Certeau 2004:140).

Como destacámos na análise das crónicas de Drummond de Andrade, a crónica pode ser uma forma de conservação da cidade, não só pelo seu valor testemunhal, mas também pela sua capacidade transformadora. A conservação implica, portanto, uma renovação do espaço urbano nas crónicas deste autor, ao ser evocado o tempo presente ou passado de um lugar: o cronista considera também uma forma de reabilitação ou reactualização de um espaço que ainda existe, mas que muda de forma cíclica. A este propósito, no capítulo 2, pudemos já referir-nos ao conceito de arquivo, centrando-nos, sobretudo, na ideia do discurso como lugar de memória da cidade e, portanto, na sua concepção tradicional.

Gostaríamos agora de desenvolver esta questão, associando a dimensão arquivística ao género da crónica praticado pelos três autores que compõem o *corpus* desta tese. Se Baudelaire e W. Benjamin destacam a figura do coleccionador como uma

das personagens centrais da cidade moderna, tendo em conta que o gesto de coleccionar é próprio da escrita cronística, que procura reutilizar e reciclar o valor ou a “aura” dos objectos produzidos pela sociedade mercantil através do “vestígio”, o acto de arquivar ocupa um posição de destaque. Precisando ainda com Walter Benjamin, numa carta a Adorno sobre “The Paris of the Second Empire in Baudelaire”: “The concept of trace finds its philosophical determination in opposition to the concept of the aura” (Benjamin 2003:106).

Segundo Jacques Derrida, a forma grega da palavra que deu origem a *arquivo* contém dois significados importantes para a compreensão deste fenómeno que ganha cada vez mais importância a partir da modernidade. A palavra arquivo (*arhke*) é, simultaneamente, “início” ou “começo” e “comando”. “Início” designa a sua natureza histórica e “comando” designa o poder, a lei que rege a sua organização (Derrida 1995: 11). O arquivo, na sua versão clássica, seria o monumento de uma tradição. O processo de conservação de que se trata na crónica procura justamente contrariar esta perspectiva monumental da história da cidade, transformando-a numa visão documental, abarcando o peso dos gestos interpretativos.

Se Drummond de Andrade afirma que o mais importante na cidade é a sua conservação, isso revela também que esta mesma conservação se faz através de um exercício de discursivização da cidade, do seu espaço e do seu tempo, afirmações constantes das suas epígrafes, que poderemos ler como uma espécie de manual deste exercício complexo de conservação. Além de considerar a crónica na sua dimensão de jornal, o cronista desloca-a para o suporte mais perene do livro – o que desdobra o processo interpretativo dos acontecimentos aos quais as crónicas fazem referência. Na realidade, no suporte livro operam não só os registos do passado, como também os do

presente e do futuro, segundo Derrida, que propõe uma nova visão do processo de arquivamento (Birman 2008: 109).

No livro, e sobretudo na forma antológica de que se reveste, pode operar, portanto, o esquecimento, uma vez que são escolhidos certos textos, preterindo-se outros. Mas esta não deixa de ser evidentemente uma forma de conservação, pois não assiste à crónica uma ideia de arquivo total, mas de arquivo dinâmico, como é o próprio espaço-arquivo da cidade, que se constrói e reconstrói sobre diversas camadas físicas discursivas. A crónica representa, assim, o desejo de conservar a cidade através de um processo dinâmico, implicando transformação e desconstrução do próprio conceito tradicional de arquivo. Como afirma Derrida: “l’archive travaille toujours et a priori contre elle-même ” (Derrida 1995 : 27). Ou seja, o arquivo contém em si o seu avesso, o desejo de apagamento que Derrida nomeia de *mal d’archive* (Derrida 1995: 27). A crónica poderia constituir, desta forma, uma espécie de desdobramento do arquivo e, como já tivemos oportunidade de salientar, constituir o reverso da história institucional da cidade, promovida pelas instituições de poder. Mais uma vez, entramos no território das *ruses*, de que fala Certeau, e no domínio da marginalidade, que faz da crónica o suporte ideal para “praticar” a cidade. Assim, à luz da visão do arquivo derridiano, a crónica seria uma potência e um acto pela sua própria virtualidade, isto é, pela sua própria possibilidade de transformação.

Pelo que vimos afirmando, verificamos que arquivar encerra implicações que transcendem o mero registo organizado de elementos ou acontecimentos que, de resto, são familiares à forma antiga da crónica, isto é, à crónica do universo historiográfico⁹⁶. A crónica de que nos ocupamos nesta tese partilha esta mesma dimensão de compilação de acontecimentos e dados, porque se reporta também, por vezes, a factos reais, a

⁹⁶ (Santana 1995).

notícias e *faits-divers* de época, mas é muito mais permeável do que a sua homónima medieval, constituindo-se como espaço privilegiado de reflexão e de interpretação de elementos tangíveis da realidade. A crónica moderna alcança uma dimensão de “contra história” ou de “contra notícia”, pois procede a uma arqueologia dos factos, motivada e filtrada pelo crivo da subjectividade do seu autor. A história faz-se de lembrança e esquecimento, mas faz-se também do “avesso” da história, isto é, da face menos ortodoxa da historiografia. A história que a crónica produz, enquanto *city-text*, é a história do quotidiano e, se porventura deixa algum valor documental sobre os costumes de uma época para leitores e investigadores futuros sobre a habitação urbana, é sobretudo um agente de produção de sentido na cidade.

Na realidade, a crónica centra-se mais na produção de uma memória do que na produção de história, frequentemente associada a uma fonte pouco fiável e perturbadora das “claras águas da historiografia” (Assmann 2006: 263), na medida em que actua no domínio da memória e do arquivo, e na ligação destes dois conceitos com a subjectividade. Atendendo ainda à lição de Derrida, constatamos que a natureza primordial dos arquivos é privada, só mais tarde adquirindo uma dimensão pública. Os arquivos são, em primeiro lugar, documentos privados, anotações organizadas segundo uma ordem particular – a ordem do arconte que detém o poder da sua interpretação (Derrida 1995: 13). Esta ideia, explorada por Derrida, partindo da teoria freudiana da “pulsão de morte”, segundo a qual o arquivo se alimenta da sua própria capacidade de destruição e de renovação, havia já sido, segundo outros postulados teóricos, abordada por Foucault, que define o arquivo como metodologia baseada num processo de escolha e classificação, segundo critérios estabelecidos pelo arquivista, regendo o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares (Foucault 1998: 177). No entanto, como veremos com a leitura de algumas notas introdutórias às crónicas de Drummond

de Andrade, não cabe à crónica fazer História. Esta constitui um documento válido dos acontecimentos e do funcionamento da cidade, analisada “a partir do seu interior” (Assmann 2006: 264),⁹⁷ o ponto de vista pelo qual nos interessamos, *i.e.*, o ponto de vista dos discursos marginais sobre o quotidiano, que se opõem a uma análise panorâmica do fenómeno cidade. Vejamos como, no caso concreto de Drummond de Andrade.

O paratexto desempenha uma função essencial na composição dos livros de crónicas de Drummond de Andrade. De *Passeios na ilha* a *Fala, Amendoeira*, o autor não hesita em escrever uma nota de apresentação para explicar a natureza destes textos, inicialmente publicados na imprensa. As notas iniciais dos seus livros de crónicas constituem, fundamentalmente, um comentário sobre o processo criativo, passando pela escrita na crónica do jornal até à composição do livro, destacando a importância do tempo, elemento central da temática das crónicas reunidas, como factor indispensável à escrita dos seus textos. São um exercício meta-reflexivo que importa equacionar para ver em que medida ele é central na dimensão arquivística aqui defendida. Assim, em *Passeios na ilha*, Drummond refere-se ao nascimento do livro como um processo decorrente da sua escrita semanal no “Correio da Manhã”, sublinhando a sua ausência de pretensão, ou projecto:

Este livro não o escrevi: foi-se escrevendo ao sabor dos domingos, no suplemento literário do Correio da Manhã. Sua ausência de pretensão é quase insolente. Não prova nada, senão que continuamos vivendo; poucas ilusões resistem, mas cabe ao homem descobrir e usar as suas razões de viver. Suas razões e não as que lhe sejam inculcadas como exemplares. (Drummond de Andrade 2003:230)

⁹⁷ “While memory is indispensable, as a view from the inside, to evaluating the events of the past and to creating an ethical stance, history is needed, as a view from the outside, to scrutinize and verify the remembered events” (Assmann 2006 : 264).

Esta nota, para além de enunciar o projecto, que coincide com a ausência de projecto do cronista, investe os seus textos de uma dimensão aleatória: o livro escreve-se por si próprio, acompanhando o fluxo temporal “ao sabor dos domingos.” Não provando nada, também não serve de exemplo acabado para nenhum “homem.” Não visando inculcar acções exemplares, este discurso afasta-se muito das intenções pedagógicas que podem ser atribuídas à crónica na sua forma original. Em vez de inscrever os seus textos num “programa didáctico”, Drummond de Andrade concentra-se no acompanhamento do tempo que engloba acontecimentos passados e sobretudo presentes e futuros, na medida em que não os isola para lhes atribuir um carácter exemplar.

Como podemos verificar, as notas do cronista brasileiro ultrapassam a dimensão pragmática do paratexto, para se tornarem trechos de prosa que apelam à interpretação literária do leitor, pois para além de enquadrarem os textos, servem sobretudo para dirigir a leitura da crónica que Drummond quer ociosa, qualidade que podemos ler na tradução dos gerúndios “escrevendo” e “continuando.” Esta escolha do gerúndio da perifrástica inscreve também as suas crónicas no movimento e na incompletude das acções não finitas, lembrando que se as crónicas “conservam” e “arquivam”, mas também são agentes de renovação.

Drummond de Andrade continua a sua “arte poética da crónica” acrescentando que se trata de páginas de

[...] convivência literária [...] divagações e reacções do cronista, no seu exercício sem método, misturadas ao eco de obras alheias, recolhido com a necessária simpatia. E como este sentimento se vai tornando escasso, gostaria de transmiti-lo ao leitor. Vale por um convite à ilha – não deserta, embora pouco povoada. (Drummond de Andrade 2003)

Se esta nota, e por metonímia as crónicas, valem por um convite em forma de revisitação ou de descoberta de espaços conhecidos ou novos para o leitor, também em

Cadeira de balanço Drummond faz uso do mesmo processo retórico: “Vamos sentar”. Da mesma forma, no trecho que acabámos de ler, o factor tempo desempenha um papel fundamental, na medida em que é, simultaneamente, o tema das crónicas que introduz e o agente de acção na interpretação dos textos, pois modaliza as suas possibilidades, subtraindo à crónica o seu carácter paradigmático de *exemplum*. Em *Fala, Amendoeira*, vamos encontrar, igualmente, mais uma reflexão sobre a sua relação com a escrita:

Esse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos alguma atenção à natureza – essa natureza que não presta atenção em nós. Abrindo a janela matinal, o cronista reparou no firmamento, que seria de uma safira impecável se não houvesse a longa barra de névoa a toldar a linha entre o céu e o chão – névoa baixa e seca, hostil aos aviões. Pousou a vista, depois, nas árvores que algum remoto prefeito deu à rua, e que ainda ninguém se lembrou de arrancar, talvez porque haja outras destruições mais urgentes. Estavam todas verdes menos uma. Uma que, precisamente, lá estará plantada em frente à porta, companheira mais chegada de um homem e sua vida, espécie de anjo vegetal proposto ao seu destino. (Drummond de Andrade 1998a)

Se as crónicas de *Passeios na ilha* “se vão escrevendo,” as de *Fala, Amendoeira* resultam de uma actividade de “rabiscar,” ou seja, de escrita descomprometida e coloquial sobre a passagem do tempo que se reflecte na “natureza,” agora metaforizada no elemento “árvore.” Para além de “rabiscar,” que implica evidentemente o carácter precário da escrita e dos acontecimentos que regista, também o verbo “reparar” e “pousar,” associados ao domínio da observação, remetem para a contemplação dos pormenores reveladores da temporalidade da cidade e da iminência da morte, pressagiada pela destruição adiada da árvore, “anjo vegetal”, “companheira mais chegada do homem”, e também da história que nas suas folhas vai deixando marcas.

Nesta zona paratextual de transição (Genette 2008: 8), que é a nota introdutória deste volume de crónicas, opera-se desde logo uma estratégia contratual entre o cronista, aqui apresentado na terceira pessoa, e o leitor identificado através da categoria

“homem”. Leitor, cronista e árvore são os três elementos através dos quais se processa a interpretação da passagem do tempo, motivo central da crónica, esse “bicho [...] – género literário ou número de show, mescla de conto e testemunho, alienação ou radar” (Drummond de Andrade 2003: 536) que Drummond caracteriza assim em *Caminhos de João Brandão* e apenas como “histórias – diálogos e divagações” num outro volume intitulado *De Notícias e não-notícias faz-se a crónica. Histórias – Diálogos – Divagações* (Drummond de Andrade 2003: 629). Neste subtítulo, Drummond atesta a vertente testemunhal da crónica, mas não exclui a sua possibilidade de sugestão e de renovação, operadas no discurso através do diálogo dos textos entre si e dos textos com o próprio leitor⁹⁸. As crónicas são, portanto, divagações descomprometidas ou conversa quotidiana sobre as matizes coloridas das árvores, e espelham o tempo que passa.

Complexificando o seu entendimento, Drummond, em *O Observador no escritório*, refere-se à forma do diário, na origem da publicação das suas crónicas:

Ao lado de anotações pessoais, registava nele, com frequência irregular, fatos políticos e literários que me interessassem. Uma selecção desses registos foi publicada no jornal do Brasil, em 1980-1981. Reunindo-os em livro, acrescentei-lhes outros, até agora inéditos. Se os leitores encontrarem nestas páginas o eco de um tempo abolido, terei resgatado a minha nostalgia e fornecido matéria para conversa de pessoas velhas e novas. (Drummond de Andrade 2003)

Mais uma vez, o cronista aponta para uma forma de registo cronológico do tempo, em que está presente a marca da subjectividade, mas que acolhe facilmente outros registos menos autobiográficos que, seleccionados pelo autor, puderam cumprir a sua função de

⁹⁸ “Dans le monceau de matériaux journalistiques, il choisit, fait le tri, calibre, essuie gangue et donne à voir la réalité reconstruite ; son fragment est une œuvre, sa chronique, est signée, personnalisée ; le je est de rigueur, la complicité avec le lecteur recherchée (d’où l’utilisation de courriers dont on ne jurerait pas qu’ils soient tous apocryphes) ; loin de vouloir rapporter l’ensemble des faits, le chroniqueur se veut à présent un déchiffreur du quotidien.” (Poncioni 2000 : 24)

“resgate da nostalgia” para o cronista e, simultaneamente, de “matéria de conversa” para os leitores.

O que se torna evidente nestas notas é a liberdade que Drummond parece associar aos seus textos. Quer isto dizer que na base da sua criação se encontra a disponibilidade para observar e registar, sem limitações formais ou estilísticas e, finalmente, a disponibilidade para dialogar. As suas crónicas podem, portanto, ser encaradas como ponto de encontro entre o cronista, os leitores e o seu tempo, desdobrando, por conseguinte, a sua vertente documental.

Conduzindo a nossa análise neste sentido, aproximamo-nos da definição de documento enunciada por Paul Ricoeur que prevê, com Derrida e Foucault, a sua dimensão actuante: o documento deriva de um processo de colecção e não é apenas o mero resultado de uma herança (Ricoeur 2001: 215). Assim, enquanto documento, a crónica é, sobretudo, produto de análise de uma determinada observação do tempo, constituindo uma interpretação na sua origem e sendo, posteriormente, potenciadora de reflexão para o leitor. Os vestígios, ou seja, as singularidades dos acontecimentos enunciados nas crónicas passam ao estatuto de entidades dinâmicas, ao contrário daqueles que são deixados ao abandono (Ricoeur 2001: 220). Ainda seguindo a reflexão de Ricoeur, um vestígio passa a ser elemento documental de um acontecimento quando é interpretado, aliás, como para Walter Benjamin, como vimos. A conservação de um vestígio pela história é já um passo em favor da sua condição de documento, porque o isola de outros vestígios, submetendo-o a uma organização cronológica, causal ou outra. Porém, a sua interpretação tem o poder de instalar estas crónicas numa ordem afectiva, porque passa pelo crivo da subjectividade, ao contrário do que acontecia na crónica historiográfica, por exemplo. Se as duas formas da crónica proporcionam documentos que nos transportam ao passado, apenas a crónica de que nos ocupamos neste trabalho

se instala na memória colectiva dos habitantes de uma cidade, justamente devido a essa dimensão individual da experiência feita história.

A escolha dos episódios que servem de mote à reflexão da crónica é sempre de ordem subjectiva. Ora vejamos: as crónicas de Maria Judite de Carvalho interessam-se pelos “outros”, mas sempre enquanto imagem especular da sua própria condição. Por isso, a cidade desfeita que é descrita nas suas crónicas deriva de um estado de espírito melancólico, particular à autora; Jacques Réda, na figura do respigador, recupera os objectos renunciados pelos outros e escolhe ver a cidade a partir de um prisma não convencional, ou seja, a partir das margens em direcção ao centro; do mesmo modo, o Rio de Janeiro, evocado por Drummond de Andrade, é o prolongamento da sua experiência pessoal, que sabemos já não poder ser tida como exemplo paradigmático acabado da interpretação da cidade. Portanto, os gestos de conservar, tecer e respigar, enunciados nas crónicas dos três autores, conduzem-nos a uma reflexão sobre outro tipo de visão histórica, contrária ao conceito da crónica original. Neste caso, a história é feita a partir de um interesse subjectivo e intersubjectivo, ganhando importância o processo do testemunho que dá conta de uma visão pessoal dos acontecimentos, revelando, entre outros aspectos, a precariedade da isenção dos dados históricos.

Esta forma de fazer história vai ao encontro da experiência do quotidiano enquanto prática, na medida em que encerra uma acção do indivíduo sobre o espaço físico e social da cidade. Esta acção individual, que preenche o espaço de sentido, dá conta, mais uma vez, da dimensão polifónica da cidade, da sua medida heterogénea, que se insurge contra uma forma de habitação ou história instituída no espaço. A cidade é feita de memórias individuais e é, sobretudo, habitada pela singularidade, facto que a faz deslizar muitas vezes para o terreno da marginalidade, como pudemos perceber pelos temas escolhidos pelos autores: imigração, a emergência dos *terrains vagues* e dos

subúrbios. Contudo, estes espaços marginais são também o terreno da criatividade individual, onde esta pode expressar-se livremente, integrando os constrangimentos físicos ou sociais sempre existentes no horizonte de reflexão da própria matéria da crónica. Este tipo de textos caracteriza-se não só pela sua permeabilidade formal e pela sua caracterização marginal em relação a outras formas de discurso, mas também porque permite ao seu autor expressar-se livremente e subjectivamente sobre a história da sua cidade. A crónica é, portanto, um instrumento particular da construção histórica, uma forma de habitar o espaço, constituindo mais uma das *praxis* do quotidiano. Encerrando escrita e acção, cumprindo a sua função de *city text*, a crónica elabora um outro discurso, um discurso permeável ao *côté* (Paquot 2008) e imprescindível à compreensão da complexidade do tecido urbano.

5.3. Crónica: entre memória individual e memória colectiva

Como vimos nas páginas precedentes, a narração do tempo na crónica desdobra-se num processo que implica, simultaneamente, conservação e produção da memória do espaço urbano, sendo este processo que, a nosso ver, a faz pertencer à categoria de *city text*. A crónica, enquanto narrativa do tempo presente, do quotidiano, ao contrário da crónica historiográfica, constrói-se sobre a forma dinâmica do arquivo, investida de uma dimensão interpretativa e documental. Como o arquivo, a crónica não procura uma rede de causalidades e consequências entre acontecimentos históricos, mas pode documentar

uma experiência da cidade, funcionando como testemunho. Henri Pierre Jeudy define-a da seguinte forma:

Elle ne crée pas un sens de l’histoire, elle est une fabrique de l’histoire, elle exprime un regard sur le monde, sur ce qui fait son histoire. Un point de vue subjectif et pondéré qui ne prétend pas à l’objectivité, parce qu’il s’inscrit dans un présent perpétuel. Tout ce que la chronique prend pour objet, elle l’actualise. (Jeudy 2004: 16)

Enquanto “fábrica da história”, que constantemente actualiza e re-interpreta os objectos, temas e acontecimentos sobre os quais se debruça, a crónica é também uma negociação entre o sujeito e o quotidiano e, simultaneamente, uma negociação entre memória individual e colectiva.

Segundo Maurice Halbwachs, as nossas memórias são sempre colectivas, porque nos são lembradas pelos outros, mesmo quando se trata de memórias pessoais. A verdade de um acontecimento surge, portanto, do confronto de vários testemunhos.⁹⁹ Um acontecimento torna-se reconhecível quando vários testemunhos individuais estão de acordo entre si no que é essencial, apesar das divergências que possam enunciar. São, por isso, os grupos sociais que determinam o que é “memorável” e as formas pelas quais será lembrado. Por conseguinte, os indivíduos identificam-se com os acontecimentos públicos relevantes para o seu grupo:

Lembram muito o que não viveram diretamente. Um artigo de noticiário, por exemplo, às vezes se torna parte da vida de uma pessoa. Daí, pode-se descrever a memória como uma reconstrução do passado. (Burke 2000: 70)

⁹⁹ “ [...] nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu’il s’agit d’événements auxquels nous seuls avons été mêlé, et d’objets que nous seul avons vus. C’est qu’en réalité nous ne sommes jamais seul.” (Halbwachs 1997: 52)

Se, por um lado, já pudemos destacar, a propósito das crónicas de Drummond de Andrade, o poder documental e testemunhal do arquivo, partindo da metáfora da conservação, gostaríamos agora de abordar a construção da memória da cidade e do quotidiano na crónica, partindo da ideia de “memória comunicativa”, desenvolvida por Ian Assmann (Assmann 1995), com vista a diferenciar dois níveis diferentes dentro da categoria de memória colectiva, estudada por Halbwachs. Ian Assmann considera que existem três níveis de memória, assim como de construção identitária. Num primeiro nível situa-se a memória individual e, num terceiro nível, a memória colectiva. Entre estas duas categorias, Assmann coloca o mecanismo que permite estabelecer a relação entre a memória individual e a colectiva, à qual atribui a designação de “memória comunicativa”, definindo-a da seguinte forma:

For us the concept of "communicative memory" includes those varieties of collective memory that are based exclusively on everyday communications. These varieties, which M. Halbwachs gathered and analyzed under the concept of collective memory, constitute the field of oral history. Everyday communication is characterized by a high degree of non-specialization, reciprocity of roles, thematic instability, and disorganization. Typically, it takes place between partners who can change roles. (Assman 1995: 126)

Verificamos, pois, que, segundo Assmann, a memória comunicativa se refere a um horizonte temporal reduzido, processando-se essencialmente nos discursos do quotidiano, e distingue-se da memória cultural na medida em que, ao contrário desta, não constitui ainda um repertório normativo do conhecimento do passado. A memória comunicativa instala-se num terreno de operação e negociação – de actualização – em que se encontra igualmente a crónica. Ao sublinhar este processo de negociação, que tem lugar no quotidiano, as crónicas de Maria Judite de Carvalho são especialmente interessantes no que diz respeito à análise do diálogo entre indivíduo e alteridade,

essencial à construção de uma memória simultaneamente individual e colectiva, que passaremos agora a analisar.

Como vimos no Capítulo 3, a experiência da cidade nas crónicas de Maria Judite de Carvalho é filtrada pela observação do mundo que a rodeia, muito particularmente pela observação dos outros. Referimos a este propósito a metáfora da tessitura, que aponta para a dimensão construtiva da identidade do sujeito, intrínseca à identidade e memória do espaço, passando por um cruzamento de testemunhos sobre o real.

A obra cronística de Maria Judite de Carvalho consiste em dar voz a estes testemunhos a partir de um trabalho etnotextual, expressão que recuperámos da obra *Journal du dehors* de Annie Ernaux e com a qual pudemos analisar algumas similitudes, no que diz respeito a este processo de “escrita fotográfica” do real, que visa sublinhar o carácter “contingente” (Barthes 2010: 15) e singular de cada um dos episódios que têm lugar na cidade. Em *Diários de Emília Bravo*, cruzam-se a crónica e o diário, duas formas narrativas que partilham a definição de “géneros de pessoas” (Seixo 1984), salientando a importante dimensão subjectiva que preside a estes textos, associada a uma inscrição da memória individual. Enquanto “espelhos perguntadores” (Baptista 2003), crónicas e diários reflectem a imagem dos seus narradores, definindo-se também ele próprio numa relação especular com a alteridade, como se verificámos em *Diários de Emília Bravo*, onde se destaca, por exemplo, o processo da citação, por um lado (citação de notícias da imprensa estrangeira ou nacional) e, por outro lado, o processo da identificação da cronista com as cenas recuperadas do quotidiano. Estes são dois dos aspectos fundamentais que constituem a teia polifónica que preside à elaboração da memória do espaço da cidade de Lisboa.

Desvendando este jogo especular, a cronista afirma numa das suas crónicas: “Não comento. Repito” (Carvalho 2002: 153). Esta repetição a que alude visa

evidentemente dar conta da independência dos episódios narrados e gravados nos seus textos como documentos que valem por si, remetendo a sua interpretação para o leitor. Contudo, a escolha dos episódios em causa é condicionada pela sua observação, isto é, revela a identificação do cronista com o episódio “repetido”. Vejamos como num outro texto (“Máquinas de segurar o tempo”), Maria Judite se refere também aos instrumentos que lhe permitem este exercício de repetição e de interpretação, passando pela gravação de imagens, vozes e acontecimentos: “Porque as minhas máquinas fazem uma coisa sensacional de que as outras são incapazes: seguram o tempo” (Carvalho 1991: 35-36). As máquinas pessoais enumeradas (a máquina fotográfica, o gravador, a velha fita) permitem-lhe reconstituir acontecimentos pessoais, essenciais para a construção da sua memória individual. Consequentemente, esta remissão para fontes, para documentos e instrumentos que “seguram o tempo”, cristalizando-os, e o incorporam no presente que narra, no seu quotidiano, inscreve a elaboração da memória na pluralidade de testemunhos que, para além de pessoais, são também os dos outros.

Concorre para este processo de formação da memória um outro aspecto: a própria utilização do pseudónimo Emília Bravo, uma repetição e um espelho da imagem da cronista e da imagem das suas leitoras. A autora fictícia destas crónicas em forma de diário pertence ao mesmo grupo de mulheres com quem dialoga clandestinamente através dos seus textos, sendo este processo de partilha de testemunhos essencial à sua própria definição “tangencial” da identidade: “Vemos os outros através de nós”¹⁰⁰ (Carvalho 2001: 214).

Note-se na leitura destes “diários” a forma como o quotidiano se cruza com uma definição identitária, sendo o diário o meio que privilegia o diálogo e permite

¹⁰⁰“ Eu a ele (a ela) fazia isto e dizia aquilo. E consideramos A e B uns sem-vergonha ou uns estúpidos porque não agiram como nós-no-lugar-deles teríamos agido. Vivemos vidas inteiras junto de pessoas que desconhecemos. [...] Mas compreenderemos nós o que quer que seja? Fizemos o que quer que fosse para sair do nosso mundo fechado e entrar no nosso mundo tangente? ” (Carvalho 2002 : 214).

estabelecer uma rede comunicativa e sendo a crónica essencial à construção do próprio quotidiano que, já sabemos, se alimenta de práticas individuais. Maria Judite de Carvalho, através da voz de Emília Bravo, situa a relação entre o Próprio e o Outro no centro da dimensão meta-estável do quotidiano, sublinhando quanto a construção da identidade se faz à imagem da dinâmica urbana, isto é, a partir do diálogo com a alteridade, num espaço de fronteira e de travessia. Sustentando o nosso argumento de que o diálogo entre indivíduo e alteridade é responsável pela construção identitária, a voz de Emília Bravo evoca a sua “alma de peão,” aproximando a sua imagem da que é sugerida pelos outros: “A minha alma é de peão. Sou quase sempre por eles, por os que como eu [...] calcorreiam as ruas mais ou menos esburacadas desta cidade que já escolheu local pouco liso para se instalar.” (Carvalho 2002: 133). Para além do mais, a “alma de peão”, que calcorreia as ruas da cidade, vem sugerir a inscrição do sujeito num movimento itinerante e, conseqüentemente, permeável aos acidentes e incidentes que concorrem para a sua definição.

O cruzamento de uma certa dimensão autobiográfica com o registo de episódios exteriores é claramente visível nestes diários. As crónicas não deixam de estar associadas a este mesmo processo e reflexão, porque também resultam de uma selecção, “para o bem e para o mal,” a que o cronista procede, como refere Alzira Seixo:

Com efeito, se a crónica pretende fazer história, é para de certo modo discursivizar o quotidiano, registar o tempo efectivo e discriminá-lo no bem e no mal que o cronista nele encara, mas é também para elevar a uma categoria superior alguns factos, personagens ou circunstâncias que desse tempo se considera deverem ser seleccionados [...]. (Seixo 1984: 76)

A discursivização do quotidiano, nas crónicas de Maria Judite de Carvalho, passa pela discriminação dos elementos que compõem o espaço social e físico da cidade, desde

tipos sociais a objectos, à nova tecnologia ou à moda: “ [...] há de tudo este ano, esta estação, nesta cidade” (Carvalho 1991: 62-63). Esta discriminação, que é também uma documentação do quotidiano, serve de ponto de partida para o diálogo, inaugurando um espaço de comunicação essencial a uma construção de uma identidade e memória comuns. Maria Judite de Carvalho dá, a este propósito, o exemplo do diálogo que se pode estabelecer entre diferentes línguas, através do cinema,¹⁰¹ numa cidade desumanizada de pessoas surdas: “Há gente cujos ouvidos, de inúteis ou de exaustos ou de desolados, já não ouvem” (Carvalho 1991: 202).

A crónica funciona, pois, como um testemunho individual de uma experiência e como um documento que integra em si testemunhos da alteridade, cruzando a memória individual do cronista e a memória colectiva da cidade de Lisboa. Este reconhecimento da alteridade permite ao cronista integrar-se num grupo, numa comunidade, cuja memória se constrói na base da partilha de informação. A crónica constitui-se

[...] como uma escrita memorialística – os cronistas e os historiadores são autores e intérpretes da memória colectiva –, mas o cronista representa um ser colectivo com quem nos identificamos e através de quem procuramos vencer as limitações de nosso olhar. (Coutinho 2006: 45)

Se, para Maria Judite de Carvalho, a identidade se define em relação com a alteridade, também o Outro, através da crónica, “vence as limitações d [o seu] olhar”. Assim, o processo de identificação da comunidade de leitores com o cronista deve-se justamente a esta capacidade de diálogo de que a crónica se torna experiência, congregando diferentes pontos de vista e multiplicando as propostas de interpretação do real: “Elle [a

¹⁰¹ “ [...] é por essas (e por outras) que eu sou contra os filmes dobrados, tão frequentes em tantos países, e que, na melhor das intenções, remetem o espectador para a sua língua mãe, sem lhe dar a oportunidade de fazer uma ideia, mesmo vago, mesmo simplesmente musical, do modo como outras gentes falam.” (Carvalho 1991: 143).

crónica] articule des morceaux de points de vue singuliers qui proposent un autre rapport à la vérité ” (Wahnich 2004 : 53). A crónica, na sua vertente memorialística, faz ressurgir o testemunho, considerado ambigualmente pela historiografia. Consequentemente, a questão da crónica como instrumento de conservação da cidade, associada ao conceito de arquivo, leva-nos a pensar este género como receptáculo de uma memória simultaneamente individual e colectiva. Escrever a cidade na crónica é, nesta medida, uma forma de definir o território que habitamos e “ao narrar o mundo, o cronista narra a si mesmo – e ambos vencem a passagem do tempo”, afirma Jorge de Sá (1999: 68). É, portanto, impossível separar a cidade e o quotidiano da nossa definição identitária, operando-se esta num espaço de fronteira. A análise da ligação da crónica com o quotidiano e com a cidade vem, pois, desconstruir uma ideia de território tendencialmente ligada a uma ideia preferencial de estabilidade, expondo-a antes como objecto de negociação, à imagem da habitação humana e de uma definição de si.

A memória é uma construção psíquica e intelectual, logo, de cariz subjectivo e intersubjectivo, simultaneamente individual e supraindividual. Como temos vindo a observar, é um elemento essencial na definição da identidade de uma cidade e do indivíduo. Na crónica cruzam-se estes dois caminhos e, se no discurso da história predominam o carácter exemplar e uma certa intenção pedagógica, no discurso da memória trata-se se de uma elaboração testemunhal na primeira pessoa, de uma experiência com a alteridade. A este propósito não podemos deixar de voltar a recordar a distinção que Walter Benjamin faz entre romance e história que se opera, sobretudo, na diferença da forma de narrar. Se o romancista observa exteriormente a acção, o “contador de histórias” está nela implicado, introduzindo a noção de experiência que deriva da sua dimensão testemunhal. O contador de histórias, como o cronista, é membro da comunidade humana e é dela testemunha. Encontramos aqui o mesmo

propósito que W. Benjamin enuncia em “Bomba de gasolina”, que citámos algumas páginas atrás. Através deste tipo de narração perpetua-se a transmissão da experiência de uma comunidade, ao contrário do que acontece com a forma do romance:

For Benjamin, the rise of the novel is a symptom of the increasing incommunicability of experience, while the art of the teller, which depends on “communicability”, survives in areas where practices still prevails – in the countryside, in urban trades, and in the army. (Sheringham 2006: 44)

Da mesma forma, o gesto de rememoração da cidade, ainda que individual, não se faz no isolamento. As ideias que temos de uma cidade são construídas a partir da nossa experiência e da experiência dos outros, o que complexifica o seu significado. A cidade não pode deixar de construir-se a partir de uma ideia de diálogo de experiências e memórias.

A mesma concepção da memória, como elemento comunicativo que propomos para os textos de que nos temos vindo a ocupar, é explorada no livro *As Cidades invisíveis*, de Italo Calvino, que, não sendo uma compilação de crónicas, não deixa de estar ligado a esta forma narrativa, pela forma de relato de viagens que assume: a questão da memória também é objecto de reflexão. Verificamos que, nas descrições das cidades “invisíveis,” a memória ocupa um papel de destaque, até porque, desde logo, o imperador Kublai Khan vislumbra as cidades que compõem o seu império através das narrativas de Marco Pólo, cujas descrições cruzam o testemunho das suas viagens e da sua imaginação. A imagem que Khan tem das cidades é a imagem que Marco Pólo forja nas suas histórias, sendo o discurso, no que tem de histórico e ficcional, o único meio de acesso ao seu império. Em segundo lugar, porque a memória, enquanto instrumento de negociação entre passado e presente, é a própria natureza das cidades. A propósito da cidade de Zaira, por exemplo, Marco Pólo refere a inutilidade da sua descrição, porque

“não é disto que é feita a cidade, mas sim das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado [...]” (Calvino 2003: 14). Para descrever a cidade, segundo Marco Pólo, seria necessário reunir na narração todos os acontecimentos que ela testemunha, pois de outra forma não se poderia ser fiel à sua natureza dinâmica, de organismo vivo: “É desta onda que reflui das recordações que a cidade se embebe como uma esponja e se dilata. Uma descrição de Zaira como é hoje deveria conter todo o seu passado de Zaira” (Calvino 1995: 14). Todavia, se a cidade oculta o seu passado, cabe ao viajante, isto é, ao narrador, descobrir os seus segredos e estabelecer as relações temporais quebradas que, forçosamente, serão forjadas segundo o desejo ou as motivações pessoais que transpiram no discurso que sobre elas é produzido.

Uma outra relação com a memória é explorada a propósito da cidade de Zora, que se caracteriza pela propriedade de imprimir-se na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas, e das casas ao longo das ruas, sendo uma cidade que nunca se apaga da mente. Esta imagem estagnada de Zora, enquanto forma de “arquivo morto,” virá a ser o motivo da sua destruição. A sua incapacidade de se transformar, logo, de se renovar, traduz a ausência de relações entre o seu espaço e as suas histórias, que havia em Zaira, e deixa de ser um espaço potencial, ou seja, a sua ausência de conteúdo discursivo implica a sua falência. Podemos, portanto, concluir com Marco Pólo que, numa cidade, nem tudo está escrito; pelo contrário, tudo está por escrever, pois a cidade alimenta-se de uma constante renovação de sentidos, não podendo reduzir-se a um monumento histórico ou conceptual. Compreendemos com este exemplo, que ilustra a nossa análise do género da crónica, que todas as descrições de cidades e do quotidiano são sempre precárias.

Na crónica, o tempo é a matéria que orienta a experiência e a observação do espaço. Se, em Drummond de Andrade, com vimos, este se materializa, entre outros, no

elemento “árvore”, em Maria Judite Carvalho torna-se especialmente evidente na escolha da forma do diário. A organização temporal é também importante para Jacques Réda, pois a sua visão do espaço está associada a um momento preciso, uma estação do ano ou um mês. E é justamente esta condição temporal, contaminadora da sua observação, que leva o autor a especificar o que entende por crónica, como veremos no ponto seguinte.

5.4. Da crónica à crónica urbana

A crónica, enquanto prática do quotidiano, não só se relaciona com a análise e reflexão sobre os elementos que constituem a cidade, como implica também o reconhecimento da sua dimensão arqueológica. A problematização do tempo desempenha um papel fundamental na escrita da cidade, que se constrói sobre várias camadas físicas e interpretativas, o que justifica a importância que atribuímos à análise da vertente produtora de memória na crónica. Como procurámos demonstrar, a interpretação do quotidiano é co-dependente de um gesto de construção do sujeito que, para alcançar a compreensão da sua essência fundamentalmente dinâmica e produtiva, se deve investir na manutenção e no crescimento desse mesmo processo. Ou seja, o processo de narrar, de contar o quotidiano, implica uma experiência subjectiva que, como pudemos constatar, aproxima a forma da crónica de outros textos de cariz autobiográfico. Esta relação mostra, portanto, que não se pode subtrair à interpretação

da cidade e do quotidiano uma reflexão sobre a construção identitária do sujeito que a habita.

Se a crónica, enquanto género que “segura o tempo,” para retomar a metáfora de Maria Judite de Carvalho, nos permite abordar em conjunto a obra dos nossos três autores, a verdade é que nem sempre esta definição genológica é clara. Os textos que temos em mãos caracterizam-se sobretudo pelo seu hibridismo, resultante frequentemente de uma “fermentação” genérica (Sheringham 2007). Por um lado, se Maria Judite de Carvalho não revela nas suas crónicas uma preocupação especial em defini-las, apropriando-se mesmo de outras formas como a do diário, já Drummond de Andrade, sobretudo quando se trata de publicar a crónica em livro, expõe as suas reflexões sobre o género, justificando as escolhas textuais nas notas introdutórias às suas antologias de crónicas, sem, no entanto, optar por definições categóricas. A questão da “definição” do género parece, portanto, ser sentida como uma limitação desinteressante. Como diz o cronista, o livro “vai-se fazendo,” como as crónicas se vão escrevendo, acompanhando o devir da temporalidade e sobrepondo-se o valor da experiência temporal da crónica a uma tentativa de caracterização no âmbito dos géneros literários.

De facto, como veremos agora, partindo de uma observação de Jacques Réda, o fundamental na crónica é a motivação temporal que preside a estes textos sobre o quotidiano e a cidade, sendo a sua interrogação, mais do que a sua definição, um problema que parece interessar os autores de crónicas. Como nota Georges Perec, nas constatações iniciais (“Prière d’insérer”) ao seu livro *Espèces d’espaces* (2000 [1974]), “journal d’un usager de l’espace”, a temporalidade é, na sua heterogeneidade e descontinuidade, associada à dimensão de “utilização” do espaço, que rege os textos sobre o quotidiano:

L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. [...] Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer [...], mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car de que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie. (Perec 2000)

Adaptando este caso à crónica, compreendemos que esta é encarada como um texto que não tem necessariamente de contemplar uma vertente jornalística, como acontecia na sua origem, *i.e.*, que não se define apenas pelo suporte de publicação. Pelo contrário, o que se revela mais significativo é a sua capacidade de interrogar o espaço e o tempo, independentemente do formato em que é publicada, ou dos contornos genéricos, mais ou menos definidos, que assume.

Os textos dos três autores que estudámos permitem-nos avançar na reflexão em torno do género da crónica e da sua relação com o quotidiano urbano, visto que o abordam de formas diferentes, embora respeitando a sua característica original: a escrita individual de uma experiência temporal. Contudo, a origem jornalística da crónica não pode ser ignorada, assim como a passagem destes textos para um outro campo do sistema literário. Se as crónicas de Carlos Drummond de Andrade e de Maria Judite de Carvalho sobrevivem fora da imprensa e atingem um público diferente, cumprindo outros objectivos, essa realidade deve-se ao facto de terem sido publicadas em antologias, o que os resgatou dos seus suportes originais de publicação para lhes permitir uma circulação típica de um objecto de valor literário inequívoco – o livro –, como acontece com os textos de Jacques Réda.

Os textos do autor brasileiro e da autora portuguesa que constituem parte do *corpus* do nosso trabalho chegaram-nos através de antologias organizadas pelos próprios autores ou por editores e estudiosos das suas obras, como já tivemos ocasião de

referir anteriormente. É sabido que a antologia é uma colecção de textos cuja edição pode basear-se em diferentes critérios, entre os quais o interesse em apresentar uma escolha textual orientada por uma determinada temática, por determinado período ou por um determinado género literário. A antologia procura conservar ou apresentar textos específicos a um público que pode ser definido por um tempo ou espaço específicos. Queremos com isto dizer que a antologia traz até ao presente de um determinado público uma selecção de textos do passado, tendo em vista um propósito pedagógico. Assim, a antologia pretende ser representativa de uma literatura (de um autor, ou género) de um certo período ou, pode, por outro lado, deslocar textos de um contexto para o outro, sendo este o caso das crónicas em questão.

O processo antológico, mais do que uma escolha pessoal do autor ou mais do que uma leitura do editor, tem um grande impacto no sistema e no cânone literários. Tal como a tradução, a antologia pode ser encarada como uma forma de renovação e de mudança no sistema literário, denunciando um esquecimento implícito de certos autores ou textos, mas também, e sobretudo, uma vontade em introduzir novos elementos no cânone, como Itamar Even-Zohar afirma no seu ensaio acerca da literatura traduzida e da sua posição no polissistema: “[...] in such a state when new literary models are emerging, translation [a antologia pode ser considerada da mesma forma] is likely to become one of the means to elaborate the new repertoire” (Even-Zohar 1990: 47). À semelhança do que acontece com o processo da tradução, tendo em conta que a antologia constitui também uma releitura e até uma reescrita dos textos, o acto de coligi-los e publicá-los segundo uma estratégia específica ocupa, frequentemente, uma posição periférica no “polissistema”, visto que introduz novos elementos. Mas, por vezes, esta é a única forma de estes chegarem até um novo público e de poderem ser alvo de um estudo mais pormenorizado e também, de alguma forma, legitimado. No caso das

crónicas, a antologia representa a única forma de elas chegarem até ao público da literatura, ao mesmo tempo que as salva da efemeridade das folhas de jornal. A antologia atribui também, por isso, um novo valor literário a estes textos, que deixam de poder ser encarados como meros apontamentos jornalísticos, para serem considerados como objectos essenciais ao conhecimento da obra, ou de um aspecto da obra de um determinado autor. A crónica, por esta via, ganha independência relativamente ao jornal onde teve origem.

Sabemos já como as crónicas são frequentemente apontadas como um género híbrido ou até paraliterário, que desliza entre realidade e ficção, entre conto e *fait-divers*, ou mesmo como um género literário com influências do poema em prosa, sobretudo dado as temáticas que as crónicas abordam, o mais das vezes de cariz urbano. Temos vindo, por isso, a explorar neste último capítulo as potencialidades deste género marginal e flexível, tendo em conta o seu potencial para analisar a temática da cidade, à qual desde sempre esteve intimamente ligada.

À parte considerações genológicas e definições necessariamente incompletas, foi nosso objectivo argumentar ao longo da tese que a crónica, enquanto texto vocacionado para captar os traços singulares de uma experiência temporal e para produzir efeitos de presença da realidade urbana, que se revela muitas vezes sob o signo da epifania e do vislumbre que só o experimentado herdeiro do *flâneur* moderno pode captar, é a forma textual que se revela mais apropriada para abordar a dimensão temporal fragmentada da experiência urbana a que nos temos vindo a referir. Embora os textos de Réda não sejam claramente identificados como crónicas, eles podem ser considerados, e sobretudo lidos, como crónicas, enquanto textos que espelham a jornada de um *flâneur* pela cidade, cujo traço mais marcante é a temporalidade, que só o carácter singular deste género permite alcançar. Assim, com vista a ultrapassar os obstáculos que se prendem com os

contornos genológicos da crónica, propomos a propósito dos textos dos três autores que constituem o *corpus* da nossa tese, avançar a classificação de crónica urbana. A *crónica urbana* permite dar conta da especificidade destes textos na prática e na construção de uma ideia de cidade e de quotidiano. Para além do mais, é o tema urbano que as une, o que, sabemos, não é partilhado pelo género da crónica *tout court*. A crónica, mesmo tendo nascido da cidade e para a cidade, nem sempre se ocupa de um exercício de interpretação do espaço físico e social que a produziu. A crónica urbana permite-nos pensar nestes textos como elementos da rede discursiva que preside ao entendimento da cidade como espaço produzido e resultado das práticas dos seus habitantes, assumindo diferentes formas textuais.¹⁰².

Os textos de Jacques Réda, numa primeira leitura isolada da comparação com as crónicas urbanas dos outros dois autores, assumem-se como textos em prosa poética, sendo difícil de definir a presença do elemento crónica, em grande parte porque não foram publicados originalmente no jornal. Salvaguardamos o exemplo de um outro livro de Réda, *La Sauvette* (1995), constituído por textos publicados na imprensa, mas que não têm o mesmo interesse para o tema da cidade que os escolhidos para o nosso *corpus*. Apesar de serem vistos como poemas em prosa por alguns críticos da sua obra, há também quem as considere “chroniques baladeuses” (Micolet 1994: 15). Até o próprio autor, que tivemos oportunidade de ouvir manifestar-se sobre os seus textos em Setembro de 2009, na Mediateca André Malraux, na cidade de Estrasburgo, no âmbito

¹⁰² “One example is the *chronique*, a regular column where the writer reports in a non-specialized way on a particular activity (like gardening) and voices what is on his mind. In the hands of the psychoanalyst Daniel Sibony, the philosopher Jean Baudrillard or the gay writer Renaud Camus, the *chronique*, (of which Ernaux’s *Journal du dehors* is a version, and Barthes’s ‘Chronique’ a precedent) comes not only to articulate an oblique slant on current affairs, as in Mauriac’s *Bloc-notes* in the 1950s, but to focus explicitly on contingent aspects of the writer’s daily existence. Moreover, in Baudrillard’s *Amérique* or Camus’s *Le Département de la Lozère*, the *chronique* is also a form of travel or topographical writing, which, in writers like Jean Rolin, Michel Chailloux, or Gil Jouanard (as in Réda) is often strongly tinged with the *quotidien*. The writing of history is another notable area”. (Sheringham 2006: 352)

da programação cultural “Les Bibliothèques idéales”¹⁰³, se refere aos seus textos como “crônicas”, excluindo-os do seu universo poético inicial. Na verdade, em *Le Citadin* (1998), o autor apresenta já uma breve mas pertinente reflexão a propósito dos textos deste volume. Em nota no final deste livro, afirma:

On trouvera ci-après un tableau des principales correspondances, permettant d’associer à celle du temps vécu, fil naturel et matière première de la chronique, une lecture plus conforme à la cohérence topographique, bousculée par la mobilité du chroniqueur. (Réda 1998)

Este livro de Jacques Réda, como por exemplo *Hors les murs* (1982), está organizado a partir de uma ordem mensal. Os meses do calendário enquadram a sua observação do espaço da cidade. Jacques Réda inscreve desta forma, explicitamente, a importância da temporalidade na interpretação que o *citadin* faz do seu quotidiano. A cidade habita-se num espaço em relação com um tempo preciso. E é este tempo “vivido” o “fil naturel et matière première de la chronique.” Da mesma forma que Drummond de Andrade ou Maria Judite de Carvalho, Jacques Réda apresenta o tempo como principal elemento caracterizador da crônica: basta pensarmos na etimologia da palavra “crônica”, que deriva do grego *chronos*, que significa tempo. Destacar este elemento e simultaneamente atribuir esta definição aos seus textos revela-se um gesto extremamente importante para a nossa leitura-interpretação dos seus textos sobre a cidade de Paris. O autor caracteriza-os através de uma nota que, segundo Genette, tem um valor remático¹⁰⁴ e visa institucionalizar uma escolha importante para a definição dos seus textos, pois a leitura dos mesmos, através desta nota explicativa, sugere uma

¹⁰³ Programa em http://bibliotheques-ideales.strasbourg.eu/uploads/images/bibli_ideales.pdf [Acesso: Maio 2010].

¹⁰⁴ “[...] l’indication générique est une annexe du titre, plus ou moins facultative et plus au moins autonome selon les époques ou les genres, et par définition rhématique, puisqu destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l’œuvre qui suit” (Genette 2008 : 98).

leitura modelo que o autor procura, por considerá-la indispensável para o entendimento desses textos. A leitura através da definição *chronique* é uma “lecture plus conforme à la cohérence topographique, bousculée par la mobilité du chroniqueur.” Isto significa, pois, que é o tempo que enquadra as *flâneries* do sujeito destes textos, visto que o espaço físico da cidade e a própria topografia se metamorfoseiam em função das escolhas do sujeito. Como demonstra Georges Perec em *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1983), um lugar nunca pode ser descrito da mesma forma, uma vez que ele se constrói a partir do ponto de vista e das circunstanciais de observação.

O que leva Jacques Réda a classificar esta obra como “crónica” é, portanto, a organização temporal dos textos em relação ao momento de enunciação do sujeito. Encontramos neste autor a vontade de testemunhar uma experiência do espaço, enraizada numa forte dimensão temporal, de modo a poder reproduzir nos seus escritos a própria imagem da cidade, enquanto realidade em construção, logo, provisória e contingente.

Insistimos, pois, na categoria da crónica urbana, na medida em que ela permite dar conta do que os autores que estudámos entendem por crónica, dando conta simultaneamente do terreno flutuante de um género nem sempre bem acolhido no sistema literário, embora seja essa sua irreverência sistemática que o reveste de um interesse particular no tratamento de questões discursivas ligadas à cidade.

Assim, a crónica urbana constitui uma reconquista da narratividade que acompanha um procedimento de síntese da heterogeneidade espacial e temporal “responsiva” em relação ao quotidiano e com um comprometimento cívico e até mesmo político, mais ou menos evidente. A crónica urbana é simultaneamente um texto sobre a cidade e que faz parte da cidade, funcionando como uma *ruse* (De Certeau 2004) discursiva, que explora os caminhos do contra poder da cidadania, através de um

discurso marginal e “delinquente” (Sheringham 2007), tanto na escolha dos temas, como nas escolhas formais. A este propósito, Michael Sheringham, autor de vários estudos sobre a obra de Réda e acerca do papel da cidade na literatura francesa contemporânea, lembra que o discurso sobre a cidade deve partilhar a forma aberta e meta-estável do quotidiano, com vista a poder alcançar-se uma verdadeira compreensão do fenómeno da habitação do espaço. Michel Sheringham associa ainda a escrita do quotidiano a uma “resistência ao romance”¹⁰⁵: embora a cidade tenha desempenhado um papel fundamental no desenvolvimento das narrativas realistas do século XIX, os elementos do quotidiano revestem-se apenas de um valor simbólico definidor das personagens e de ambientes dos romances: “In fiction, the everyday is often no more than a background” (Sheringham 2006: 42). O crítico inglês chama assim a atenção para os discursos “delinquentes”, partindo da proposta de Certeau, sendo estas as vozes que se situam na fronteira entre vários géneros:

Un paramètre qui lierait le quotidien, conçu en termes de pratiques, au récit en tant que pratique serait donc l'hétérogénéité, hybridité qui fait que le quotidien échappe aux genres établis, se laisse appréhender plutôt par des pratiques, littéraires ou autres, où il y a passage à travers des genres différents, brassage de genres. (Sheringham 2007: 4)

Concluimos esta tese com uma consideração que sustenta a escolha da caracterização de crónica urbana, na medida em que esta ultrapassa as limitações formais do género, para se situar no terreno das práticas e dos instrumentos subversivos capazes de apreender o quotidiano¹⁰⁶. Assim, os três gestos do quotidiano – conservar,

¹⁰⁵ “The novel is found waiting: ‘non plus le roman mais e dispositif même des voix qui nomment la ville et tâchent de s’en saisir’ (...) Writing – rooted in direct engagement with the lives of the city streets – should aim to collect and broadcast the shattered words that bespeak a quotidienneté in crisis: ‘Non plus de roman jamais, mais cueillir à la croûte dure ces éclats qui débordent et résistent’” (Sheringham 2006: 348).

¹⁰⁶ “Apprehending the everyday calls for particular forms of attention, allied to practices rather than genres. No genre can claim to the everyday, but subversive practices that cut across generic divisions have often be productive” (Sheringham 2006: 45).

tecer, respigar –, simultaneamente prosaicos e epistemológicos, em associação com formas discursivas e textuais que o género da crónica autoriza pelo seu hibridismo, permitem-nos pensar estas narrativas – as crónicas urbanas – como uma das práticas responsáveis pela produção do espaço da cidade.

Considerações finais

A análise dos textos de Carlos Drummond de Andrade, Maria Judite de Carvalho e Jacques Réda permitiu-nos demonstrar que estes autores trabalham o género da crónica de forma diferenciada, mas com um objectivo comum: interpretar, através do discurso literário, a cidade, os seus habitantes, a sua espacialidade e temporalidade, a partir de um ponto de vista subjectivo, transformando-a em lugar referencial, antropológico, vivido e humano.

Organizámos a nossa leitura seleccionando três gestos do quotidiano – o de conservar, o de coser e o de respigar – propostos pelos textos de cada autor. Estes gestos de interpretação da cidade sublinham a sua dimensão estilhaçada, em ruínas sociais, espaciais ou temporais, surgindo como possíveis eixos organizadores do conhecimento do espaço urbano.

O gesto de conservar, proposto por Carlos Drummond de Andrade nas suas crónicas, sugere a transformação das informações e das situações efémeras do quotidiano em documentos representativos da cidade. Os vestígios, que simbolizam a finitude dos lugares e o carácter precário da linguagem, são a matéria da crónica que procura eternizar as transformações do Rio de Janeiro: as lojas que fecham ou as ruas e os seus habitantes que desaparecem. Estas crónicas, publicadas inicialmente em jornais e depois reunidas em antologias, são instrumentos, por um lado, do culto do efémero e, por outro, dos lugares textuais da memória da cidade. Enquanto textos publicados em jornais, as crónicas dirigem-se a um público preciso: aos habitantes da cidade que podem reconhecer os lugares e os objectos enunciados pelo cronista. A crónica reveste-

se também de um poder político, visto que é portadora de um ponto de vista que tem por objectivo uma mudança da realidade, atraindo a atenção dos leitores para as situações do quotidiano, associadas a questões identitárias. A conservação procura isolar os objectos do seu contexto e coloca-os em situação, para que eles adquiram uma nova qualidade. Há, por isso, nas crónicas de Drummond de Andrade um desejo de contar a história e de, simultaneamente, preservar e fazer a história de um lugar, o que implica um desejo de transformação

Este mesmo desejo de acção sobre o quotidiano está presente na obra cronística de Maria Judite de Carvalho. Na verdade, a leitura das suas crónicas pode ser orientada a partir da personagem feminina, a que se associam as figuras da costureira ou da bordadora. Coser ou bordar, enquanto actividades tradicionalmente femininas, são evocadas, nas suas crónicas, como gestos de construção, ou antes de reconstrução de um quotidiano demolido: vestígios sociais e identitários, ligados ao espaço físico da cidade. Este gesto constitui a base da sua investigação do quotidiano e simboliza a reunião de elementos dispersos, preservando, todavia, o seu carácter heterogéneo. Vimos também que de especial interesse para a questão genológica abordada nesta tese são os *Diários de Emília Bravo*. Sob este pseudónimo, Maria Judite de Carvalho manteve um diário na imprensa, em que procurou estabelecer um diálogo com as leitoras portuguesas dos anos 70. Ao referir-se a acontecimentos da época, a autora reivindica a forma do diário para levar a cabo uma metodologia etnotextual: observar o exterior para se construir e se compreender. As suas crónicas atestam, portanto, uma mistura e fermentação de géneros, a partir da qual Maria Judite procura tecer os fios do quotidiano, de forma a chegar a uma consciência de si própria. A crónica é sempre motivada pelo e para o exterior, embora exista uma dimensão subjectiva muito importante. A cidade é

descoberta a partir de uma rememoração individual e está associada a um percurso (supra)identitário.

Finalmente, encontramos a imagem do respigador nos textos de Jacques Réda, que consagrou mais de uma dezena de obras em busca da essência da “nébuleuse parisienne”. Se Jacques Réda é frequentemente reconhecido como poeta, a sua obra reúne sobretudo prosa. É a partir da liberdade proporcionada pelos temas do quotidiano, da cidade, dos seus limites reais e imaginados, que podemos compreender os contornos formais dos textos de Réda, bem como da sua concepção fronteiriça do espaço urbano. Na verdade, a questão da crónica coloca-se de forma diferente, visto que, contrariamente aos dois autores lusófonos, os seus textos nunca foram publicados na imprensa. No entanto, Jacques Réda, sobretudo depois da publicação de *Ruines de Paris*, deambula pelos mesmos caminhos urbanos que levam à compreensão da cidade enquanto realidade temporal e espacial em permanente construção. O motivo das ruínas orienta a sua reflexão acerca da cidade e introduz uma nova personagem herdeira do trapeiro de Baudelaire: o respigador, que se alimenta dos desperdícios da sociedade de consumo e os recicla, como o próprio narrador e os seus textos, que concentram objectos recolhidos durante os percursos em volta dos bairros periféricos da cidade de Paris. Encontramos, assim, em Jacques Réda a mesma vontade de testemunhar uma experiência do espaço ligada a uma forte dimensão temporal, de forma a reproduzir nos textos a própria imagem da cidade enquanto realidade mutável e em construção.

Estes três gestos do quotidiano, simultaneamente prosaicos e epistemológicos, associados a formas discursivas e textuais, que a crónica autoriza pelo seu hibridismo, permitem-nos pensar neste género literário como uma das práticas responsáveis pela produção do espaço da cidade, na medida em que a crónica constitui uma reconquista da narratividade, que se relaciona com um processo de síntese da heterogeneidade espacial

e temporal. Para além de ter uma dimensão política em relação ao quotidiano, ela constitui o que se pode chamar-se *city-text*: um texto que é ao mesmo tempo sobre a cidade e um elemento da própria cidade, preservando o seu carácter de texto marginal e “rusé”, no que diz respeito à escolha dos temas e às configurações formais. Neste diálogo com o quotidiano, a crónica é, portanto, um compromisso entre a linguagem do instantâneo e da simultaneidade, associada à grande cidade e a uma forma tradicional de narração que, através da inscrição do narrador, bem como do leitor, no discurso, produz uma transmissão da experiência que se torna pessoal e colectiva. A crónica ultrapassa a dimensão estritamente informativa, para surgir como testemunho de uma experiência real da cidade, aquela que a transforma e que contribui para a sua definição.

Nesta tese elegemos a crónica como prática narrativa da cidade, mas gostaríamos ainda de salientar, com vista a abrir perspectivas para o estudo deste espaço nos estudos literários e nos estudos culturais em geral, que outras formas narrativas, de diferentes sistemas semióticos podem ser relevantes para o entendimento da cidade, enquanto produto resultante de acções directas sobre o seu território, e que constituem, simultaneamente, exercícios interpretativos. No campo da literatura, podemos destacar a forma do diário, como aliás foi sugerido pelo estudo de um dos aspectos da obra de Maria Judite de Carvalho em *Diários de Emília Bravo* e da sua relação com o *Journal du dehors* de Annie Ernaux. No que diz respeito a narrativas derivadas de um outro registo semiótico, o documentário parece-nos poder representar também uma prática da cidade que se revela interessante no estudo da interpretação do espaço urbano. Destacamos Agnès Varda, mas poderíamos sugerir também os filmes de Jean-Luc Godard ou de Jacques Rivette. Este é, aliás, um campo que tem vindo a ser desenvolvido nomeadamente por Thierry Paquot que, em colaboração com Thierry

Jousse (2005), publicou um dicionário sobre o tema da cidade no cinema, que pode constituir um interessante ponto de partida para estudos na área.

Com esta tese procurámos também demonstrar que a utilização de uma metodologia interdisciplinar se revela particularmente produtiva, no que respeita o entendimento do fenómeno urbano contemporâneo, construído sobre sucessivas mutações e intercepções das fronteiras discursivas que acompanham a sua metamorfose. A cidade deve, pois, ser analisada de uma perspectiva comparatista, com vista a dar conta das suas múltiplas facetas, conjugando discursos derivados de diferentes áreas de estudo, como defende Thierry Paquot:

Si la réalité urbaine ne peut se réduire à un seul savoir déjà constitué, elle ne peut que bénéficier des connaissances produites par divers savoirs et au moyen de l'analyse comparée, obligatoirement géo-historique, faire émerger des nouvelles analyses et de nouvelles connaissances et interpellations. (Paquot 2000 : 389)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia activa:

Andrade, Carlos Drummond de. 1998a [1957]. *Fala, Amendoeira*. Rio de Janeiro: Edições Record.

_____. 1998b [1966]. *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro: Edições Record.

_____. 2003. *Prosa Selecta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Carvalho, Maria Judite de. 1975. *A Janela fingida*. Lisboa: Seara Nova.

_____. 1979. *O Homem no arame*. Amadora: Bertrand.

_____. 1991. *Este Tempo*. Lisboa: Caminho.

_____. 2002. *Diários de Emília Bravo*. Lisboa: Caminho.

Réda, Jacques. 1977. *Les Ruines de Paris*: Gallimard.

_____. 1982. *Hors les murs*. Paris: Gallimard.

_____. 1986. *Châteaux des courants d'air*. Paris: Gallimard.

_____. 1997. *La Liberté des rues*. Paris: Gallimard.

_____. 1998. *Le Citadin*. Paris: Gallimard.

_____. 2001. *Accidents de la circulation*. Paris: Gallimard.

Bibliografia Passiva :

- Agamben, Giorgio. 2003. *Etat d'exception. Homo Sacer*. Paris: Seuil.
- Amin, Ash e Nigel Thrift. 2005. *Cities. Remaining the Urban*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- Aragon, Louis. 2002 [1926]. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard.
- Assmann, Aleida. 2006. History, Memory, and the Genre of Testimony. *Poetics Today* 27(2):261-273.
- Assmann, Jan. 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* (65), Cultural History/Cultural Studies (Spring – Summer 1995):125-133.
- Augé, Marc. 2003. *Le Temps en ruines*. Paris : Galilée.
- _____. 2005. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90ª Graus Editora.
- Bachelard, Gaston. 1991. *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- _____. 2000. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bacon, Francis. 2003 [1601]. *Of Friendship*. <http://www.authorama.com/essays-of-francis-bacon-27.html> [Acedido em Agosto de 2009].
- Baptista, Abel Barros. 2003. O espelho perguntador. Sobre crónicas e diários. *Coligação de avulsos. Ensaios de Crítica Literária*. Lisboa: Edições Cotovia, pp.13-48.
- Barel, Yves. 1982. *La Marginalité sociale*. Paris: PUF.
- Barthes, Roland. 1985. Sémiologie et urbanisme. *L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil, pp. 261-271.
- _____. 2010. *Chambre claire*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.

- Baudelaire, Charles. 1997 [1869]. *Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris*. Paris: Gallimard.
- _____. 2006a [1861]. *Les Fleurs du mal*. Paris : Gallimard.
- _____. 2006b. *A Invenção da modernidade*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Benjamin, Walter. 1988. *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- _____. 2002. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des Passages*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- _____. 2003. *Selected Writings*. Volume 4: 1938-1940. Edição de Michael W. Jennings & Howard Eiland. Cambridge, Massachusetts & London: Belknap Press of Harvard University Press.
- _____. 2004. *Imagens do pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Birman, Joel. 2008. Arquivo e mal de arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana* 10 (1): 105-128.
- Blumenberg, Hans 2007. *La Lisibilité du monde*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Bonnefoy, Yves. 2003. Le poète et “le flot mouvant des multitudes”. *Paris pour Nerval et Baudelaire*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Bourjea, Marie-Joqueviel. 2005. *Jacques Réda: la dépossession heureuse*. Paris: L'Harmattan.
- Buescu, Helena, 1995. Ensaio. *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 2. Direcção de José Augusto Cardoso Bernardes. Lisboa, São Paulo: Verbo, pp. 282-290.
- _____. 2007. Movimento, *flânerie* e memória cultural. *Cesário Verde. Visões de artista*. Edição de Helena Buescu e Paula Morão. Porto: Campo das Letras, pp.27-45.

- _____. 2008. *Emendar a morte. Pactos em literatura*. Porto: Campo das Letras.
- _____. 2009. L'Esprit du collectionneur (Maria Judite de Carvalho). Conferência apresentada no Colóquio Internacional *Maria Judite de Carvalho. Thèmes, genres et représentations*, organizado por Universités de Paris VIII, Paris – Sorbonne /Paris IV e Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 4-6 de Novembro de 2009.
- Burke, Peter. 2000. História como memória social. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 67-89.
- Caillois, Roger. 1977. *Petit guide du XVe arrondissement a l'usage des fantômes*. Montpellier: Fata Morgana.
- Calvino, Italo. 1990. *Seis propostas para o novo milénio*. Lisboa: Teorema
- _____. 2003. *As Cidades invisíveis*. Lisboa: Teorema.
- Cândido, António. 1992. A vida ao rés-do-chão. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Cantinho, Maria João. 2003. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>. [Acedido em Outubro de 2010].
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance. A Critical Introduction*. New York, London: Routledge.
- Carvalho, Maria Judite de. 1969. *Os Idólatras*. Lisboa: Prelo.

- Carvalho, Maria Clara. 1999. *Para o Estudo da configuração temporal no conto: análise de Tempo das Mercês de Maria Judite de Carvalho*. Tese de mestrado em Linguística Portuguesa Descritiva. Universidade do Porto.
- Caygill, Howard. 1998. *Walter Benjamin, The Colour of Experience*. London, New York: Routledge.
- Costa, Maria de Lurdes Gouveia da. 1987. *Imagens da mulher e reverso simbólico na obra de Maria Judite de Carvalho*. Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Costes, Laurence. 2009. *Henri Lefebvre. Le droit à la ville. Vers la sociologie de l'urbain*. Paris: Ellipses.
- Cottam, Rachel. 2001. Diaries and Journals: General Survey. *Encyclopaedia of life writing: autobiographical and biographical forms*. Edição de M. Jolly. London Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, pp.267-269.
- Coutinho, Eduardo. 2006. A crônica de Rubem Braga: Os tópicos em palimpsesto. *Signótica* (1) vol. 18 (jan. /jun.): 43-57.
- Couto, Dejanirah. 2002. *Histoire de Lisbonne*. Paris: Fayard.
- Curry, Maria Zilda Ferreira. 1998. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e o seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica.
- De Certeau, Michel. 2004 [1974]. *L'Invention du quotidien*. Volume1. Paris: Éditions Gallimard.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- Dias, Ângela Maria. 1995. Memória da cidade disponível: foi um Rio que passou em nossas vidas. A crônica dos anos 60. *Cronistas do Rio*. Edição de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, pp.57-76.

- Dias, Inês. 2007. *A figura da prostituta em Henry Miller e Brassai*. Tese de Mestrado em Estudos Comparatistas. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Drummond de Andrade, Carlos. 1973. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Eliade, Mircea. 2008. *Le Sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- Ernaux, Annie. 1993. Vers un je transpersonnel. *Ritm*. Numéro spécial *Autofictions & Cie*. Edição de S. Doubrovsky, J. Lecarme e P. Lejeune. Paris: Université Paris X.
- _____. 2000. *La Vie extérieure*. Paris: Gallimard.
- _____. 2007 [1993]. *Journal du dehors*. Paris: Gallimard.
- Esteves, José Manuel. 1999. *Seta despedida* de Maria Judite de Carvalho: uma forma abreviada sobre a dificuldade de viver. *Imaginário de Maria Judite de Carvalho (1921-98)*. Textos Maria Barroso [et al.] Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. The position of translated literature within the literary polysystem. *Poetics Today* (1) vol.1:45-51.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. 1994. The Flâneur on and off the Streets of Paris. *The Flâneur*. Edição de Keith Tester. USA/Canada: Routledge, pp.22-42.
- Fijalkow, Yankel. 2007. *Sociologie des villes*. Paris: La Découverte.
- Foucault, Michel de. 1998. *Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- _____. 1993. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- Freud, Sigmund. 1968. Deuil et mélancolie. *Métapsychologie*. Paris: Gallimard, pp. 145-185.
- _____. 2010. *Le Malaise dans la culture*. Paris: G.F. Flammarion.

- Frisby, David. 1994. The *flâneur* in social theory. *The Flâneur*. Edição de Keith Tester. USA/Canada: Routledge, p.81-110.
- Gelley, Alexander. 1993. City Texts: Representation, Semiology and Urbanism. *Politics, Theory and Contemporary Culture*. Edição de Mark Poster. Nova Iorque: Columbia University Press, pp. 237-60.
- Genette, Gérard. 2008. *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gomes, Renato Cordeiro. 1994. *Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Gracq, Julien. *La Forme d'une ville*. Paris: José Corti.
- Halbwachs, Maurice. 1997. *La Mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Harrow, Susan. 2004. *The Material, the Real, and the Fractured Self: Subjectivity and Representation from Rimbaud to Réda*. Toronto: University of Toronto Press.
- Heidegger, Martin. 2008a [1958]. Bâtir, habiter, penser. *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, pp.170-93.
- _____. 2008b [1958]. «... L'homme habite en poète... ». *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, pp.224-245.
- Ionescu, Mariana. 2001. Journal du dehors d'Annie Ernaux : "je est un autre." *The French Review* (5), vol. 74 (April 2001): 934-943.
- Jeudy, Henri-Pierre. 2004. Les enjeux politiques de la chronique. *La Chronique dans tous ses états*. Paris: Sens & Tonka.
- Kracauer, Sigfried. 2004. The Hotel Lobby. *The City Cultures Reader*. Edição de M. Miles e T. Hall. Nova Iorque, Londres: Routledge.
- Lefebvre, Henri. 1968. *Le Droit à la ville*, Volume I, *Société et Urbanisme*. Paris: Anthropos.

- _____. 2000. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lehan, Richard. 1998. *The City in Literature: an Intellectual and Cultural History*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Luhmann, Niklas. 2000. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.
- Lynch, Kevin. 2003 [1960]. *A Imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70.
- Martins, Anna Faedrich. 2006. Decifrando a cidade: a visão melancólica de Mário Quintana. *Nau literária. Revista electrónica de crítica e teoria de literaturas*. <http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4866/2781> [Acedido em Setembro 2010].
- Maulpoix, Jean-Michel. 1986. *Jacques Réda, le désastre et la merveille*. Paris: Seghers.
- Micolet, Hervé. 1994. *Lire Réda*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Miles, Malcolm. 1997. *Art, Space and the City*. New York: Routledge.
- Morão, Paula. 1995. Maria Judite de Carvalho. *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol.1. Direcção de José Augusto Cardoso Bernardes Lisboa, São Paulo: Verbo, pp. 1020-1022.
- _____. 2003. Souvenirs d'enfance. Quelques exemples portugais. *Autobiografia. Auto-representação*. Edição de Paula Morão, ACT, Vol. 8. Coordenação e H. Buescu e J. F. Duarte. Lisboa: CEC/Colibri, pp. 55-74.
- Mumford, Lewis. 1991[1961]. *The City in History. Its Origins, its Transformations, and its Prospects*. Reino Unido: Penguin Books.
- Navas, Ruth Vaz Santos. 1989. *Le document vécu chez Maria Judite de Carvalho*. (Mémoire D.E.A. orientada por M. José da Silva Terra e apresentada à Université de Paris Sorbonne - Paris IV).

- _____. 2002. *Configurações hipertextuais das crónicas jornalísticas de Maria Judite de Carvalho: um projecto experimental para o ensino da literatura*. Tese de Mestrado em Estudos Anglo-Portugueses. Universidade Nova de Lisboa.
- _____. 2004. *Leituras hipertextuais das crónicas de Maria Judite de Carvalho*. Lisboa: Colibri.
- Neves, Margarida de Sousa. 1995. Histórica da crônica. Crônica da História. *Cronistas do Rio*. Edição de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, pp.15-32.
- Nora, Pierre. 1997. Entre Mémoire et Histoire. *Les Lieux de mémoire*. Volume 1, edição de Pierre Nora. Paris: Gallimard, pp.23-43.
- Oliveira, Cláudio. 2008. Da ruína e da conservação do mundo: o mundo como espaço discursivo e como discurso espacial. *Kriterion* (vol.49 no.117). Belo Horizonte.http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100512X2008000100009&script=sci_arttext&tlng=en [Acedido em Outubro de 2010].
- Paixão, Sylvia. 1995. Clarice Lispector e Marina Colasanti: mulheres no jornal. *Cronistas do Rio*. Edição de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, pp. 97-116.
- Paquot, Thierry. 2001. Cultures urbaines et impératif comparatiste. *La Ville et l'urbain. L'Etat des savoirs*. Edição de M. Lussault e T. Paquot. Paris: Editions. La Découverte, pp.378-391.
- _____. 2008. Poétique des à-côtés. Essais sur la 'ville émergente'. *L'Urbain et ses imaginaires*. Edição de T. Paquot e P. Baudry. Pessac: MSHA, pp.105-112.

- _____. 2009. Qu'appelle-t-on un territoire? *Le Territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*. Edição de T. Paquot, C. Younès. Paris: Éditions la Découverte, pp.9-28.
- Paquot, Thierry e Thierry Jousse. 2005. *La Ville au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Pérec, Georges. 1983. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bourgois.
- _____. 2000. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- Poncioni, Cláudia. 2000. *Les Chroniques de Carlos Drummond de Andrade au Correio da Manhã (1954-1969): le temps de la politique*. Tese apresentada à Universidade de Paris III.
- Reckert, Stephen. 1989. O Signo da cidade. *O Imaginário da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.9-31.
- Reis, Carlos. 2005. O Tempo da crónica. *Jornal de letras* 12-15 Outubro: 18-19.
- Réda, Jacques. 1990. *Le Sens de la marche*. Paris: Gallimard.
- Resende, Beatriz. 1995. O Rio de Janeiro e a crônica. *Cronistas do Rio*. Edição de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- Reymondet, Fabienne. 1999. Jacques Réda: cheminements dans l'hétérogène. *French Forum* (24 :1), (Jan.): 57-66.
- Ribeiro, Maria Aparecida. 2006. Do Rio de Janeiro ao 'vasto mundo': a crónica de Carlos Drummond de Andrade. *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, n.s. IV (2006): 299-327.
- Ricœur, Paul. 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- _____. 2001. *Temps et récit*. Vol.3. Paris: Seuil.
- Rolnik, Suely e Félix Guattari. 1999. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.

- Rotker, Susana. 1992. *La Invención de la crónica*. [s/l]: Ediciones Letra Buena.
- Rougé, Pascale. 2002. *Aux Frontières sur Jacques Réda*. Villeneuve d'Asq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Sá, Jorge de. 1999. *A Crônica*. São Paulo: Editora Ática.
- Sá, Lúcia. 2007. *Life in the Megalopolis: México City and São Paulo (Questioning Cities)*. Londres: Routledge.
- Sandras, Michael. 2001. Jacques Réda et le prosimètre moderne. *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* (125): 51-61.
- Sansot, Pierre. 1996. *Poétique de la ville*. Paris: Armand Colin.
- _____. 2008. *Rêveries dans la ville*. Cœur-de-Vey: Carnets Nord.
- Sant'Anna, Affonso Romano de. 1980. *Carlos Drummond de Andrade : análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1988. O Cronista é um escritor crónico. *O Globo* – Rio de Janeiro: http://www.releituras.com/arsant_ocronista.asp [Acedido em Maio 2010].
- Santana, Maria Helena. 2003. A Crónica: a escrita volátil da modernidade. *Rumos da Narrativa Breve*. Edição de Maria Saraiva de Jesus. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, pp. 9-19.
- _____. 1995. Crónica. *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 2. Direcção de José Augusto Cardoso Bernardes Lisboa, São Paulo: Verbo, pp.1386-1390.
- Saramago, José. 1971. *Deste Mundo e do outro*. Lisboa: Arcádia.
- _____. 1978. *Objecto quase*. Lisboa: Moraes.
- Seixo, Maria Alzira. 1984. O Outro lado da ficção – diário, crónica, memórias, etc. *Colóquio/Letras* 82. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 76-81.

- Sennett, Richard. 1994. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. Londres: Faber and Faber.
- _____. 2009. *La Conscience de l'œil. Urbanisme et société*. Paris: Verdier Poche.
- Sheringham, Michael. 1992. Jacques Réda and the Commitments of Poetry. *L'Esprit créateur* (Summer): 77-88.
- _____. 2006. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2007. Trajets quotidiens et récits délinquants. *Temps zéro. Revue d'études des écritures contemporaines* : <http://tempszero.contemporain.info> [Acedido em outubro de 2010].
- Simay, Philippe. 2009. Walter Benjamin: la ville comme expérience. *Le Territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*. Edição de T. Paquot e C. Younès. Paris: Éditions la Découverte, pp.63-80.
- Simmel, Georg. 1971. *On Individuality and Social Forms*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- _____. 1998. La Ruine. Un Essai d'esthétique. *La Parure et autres essais*. Paris: MSH, pp. 111-118.
- Simon, Luiz Carlos. 2004. Do Jornal ao livro: a trajetória da crônica entre polémica e sucesso. *Temas & Matizes* 5: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/>. [Acedido em outubro de 2010].
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell.

- _____. 2002. *Thirdspace: expanding the scope of the geographical imagination. Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture, and the Everyday*. Edição de Alan Read. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Sontag, Susan. 2002. *Under the Sign of Saturn: Essays*. Nova Iorque: Picador.
- Steiner, George. 1999. *Langage et silence*. Paris: Bibliothèque 10/18.
- Stierle, Karlheinz. 2001. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Szklo, Gilda Salem. 1995. Drummond e Bandeira, os cronistas-poetas. *Cronistas do Rio*. Edição de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, pp.77-87.
- Taylor, John. 2004. *Paths to Contemporary French Literature*. New Brunswick, NJ : Transaction.
- Thüsen, Joachim von der. 2005. The City as Metaphor, Metonym and Symbol. *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*. Edição de Valeria Tinkler-Villani. Amsterdão: Rodopi.
- Verde, Cesário. 2009 [1887]. *O Livro de Cesário Verde*. Porto: Porto Editora
- Virilio, Paul. 1977. *Vitesse et politique*. Paris: Galilée.
- _____. 1984. *L'Espace critique*. Paris: Éditions Bourgois.
- Wahnich, Sophie. 2004. Le Chroniqueur aveugle. *La Chronique dans tous ses états*. Paris: Sens & Tonka.
- Watson, Sophie. 2006. *City Publics. The (Dis)enchancements of Urban Encounters*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- Westphal, Bertrand. 2007. *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*. Paris: Éditions de Minuit.

Wolff, Janet. 1994. The Artist and the *Flâneur*: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris.

The Flâneur. Edição de Keith Tester. Londres, Nova Iorque: Routledge, pp.111-137.